

3º Ciclo em MUSEOLOGIA

Teresa Azevedo

# **Do ateliê para o museu. Interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição.**

**D**

2018



**Teresa Sofia de Campos Azevedo**

**Do ateliê para o museu.**

**Interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de  
exposição.**

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Museologia orientada pela Professora  
Doutora Lúcia Almeida Matos

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2018

Tese realizada com o apoio da FCT através do programa de Bolsas de Doutoramento  
(Refª SFRH/BD/86344/2012)

# Do ateliê para o museu.

Interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição.

Teresa Sofia de Campos Azevedo

Tese realizada no âmbito do Doutorado em Museologia orientada pela Professora  
Doutora Lúcia Almeida Matos

## Membros do Júri

Presidente:

Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas

Vogais:

Professora Doutora Raquel Henriques da Silva

Professora Doutora Laura Lucinda de Oliveira Castro

Professora Doutora Lúcia Almeida Matos

Professora Doutora Alice Semedo

Professora Doutora Elisa Noronha Nascimento

*Para os meus avós,  
que me ensinaram a viver com alegria  
todos os momentos da vida.*



## Sumário

Declaração de honra.....	9
Agradecimentos.....	10
Resumo.....	12
Abstract .....	13
Lista de abreviaturas e siglas.....	14
Notas prévias.....	15
Introdução .....	16
1. Ateliê-Exposição-Museu: dinâmicas e significados.....	45
1.1. Do ateliê para o museu? .....	46
1.2. O que é o ateliê de artista? Conceitos e contextos .....	51
1.2.1. Ateliê <i>versus</i> Estúdio <i>versus</i> Oficina. Apontamentos para uma clarificação dos conceitos e contextualização histórica (do período medieval ao século XIX) .....	52
1.2.2. Desdobrando o espaço de criação. Alargamento do conceito e novas tipologias (séculos XX e XXI).....	73
1.3. O museu como campo expandido do ateliê.....	101
1.3.1. Diálogos e dualidades entre o espaço de criação e o espaço de exposição. Breves apontamentos.....	106
2. O museu como espaço de acolhimento do ateliê de artista. Possibilidades de articulação ...	121
2.1. A musealização de ateliês de artistas .....	126
2.1.1. O ateliê no museu: reconstruções permanentes do espaço de criação no espaço de exposição.....	131
2.1.2. O ateliê como museu: musealização <i>in situ</i> do espaço de criação .....	160
2.1.3. O ateliê <i>no</i> e <i>como</i> museu: algumas considerações.....	207
2.1.4. Ateliês-museu em Portugal: um rascunho de mapeamento.....	228
2.2. A exposição de ateliês de artistas .....	257
2.2.1. O ateliê como documento: recriações temporárias do espaço de criação no museu	263
2.2.2. O ateliê como obra de arte: exposições materiais e metafóricas do espaço de criação no museu .....	282
2.2.2.1. Exposições materiais do ateliê no museu. ....	283
2.2.2.1. Exposições metafóricas do ateliê no museu. ....	296
2.2.3. O ateliê exposto como documento e como obra de arte: algumas considerações ...	323
2.3. A mobilidade do ateliê de artista: o museu como lugar de criação e produção artística....	334

2.3.1. O museu como lugar de criação e produção: algumas considerações.....	383
Considerações finais.....	389
Referências bibliográficas .....	396
Anexos.....	420
Anexo 1 – Imagens.....	421



## **Declaração de honra**

Declaro que a presente tese, *Do ateliê para o museu. Interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição*, é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito acadêmico.

Vila Nova de Gaia, 30 de setembro de 2018

*Teresa Sofia de Campos Aguiar*

## Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço à Professora Doutora Lúcia Matos que ao longo de todos estes anos tem sido muito mais do que a minha orientadora. Por me acompanhar nos diversos momentos do meu percurso profissional, por me encorajar a ir sempre mais além e, acima de tudo, pela confiança com que sempre me confia qualquer projeto, estou eternamente grata.

Ao escultor Alberto Carneiro, que já não pôde ver este projeto concluído, agradeço a confiança com que me acolheu no seu ateliê e me deu acesso à sua documentação; os livros e as ameixas do jardim que me ofereceu.

À Catarina Rosendo, agradeço a confiança que desde logo depositou no meu trabalho, as conversas sempre esclarecedoras e o constante incentivo. Agradeço ainda a oportunidade em colaborar em diferentes projetos, o que tem sido verdadeiramente motivante.

À artista Ângela Ferreira, agradeço o entusiasmo com que sempre me recebeu e com o qual sempre respondeu às minhas questões. A sua curiosidade pelo meu projeto proporcionou momentos de interessantes conversas.

Ao artista Rigo 23 agradeço a tarde de conversa e a partilha de experiências.

À artista Luísa Cunha agradeço a simpatia com que me recebeu na sua casa e partilhou comigo as informações sobre o seu trabalho.

À Dr<sup>a</sup> Catarina Alfaro (Casa das Histórias Paula Rego); a Fintan Ryan (National Galleries of Scotland); e a Jessica O'Donnell (Dublin City Gallery The Hugh Lane), agradeço a cedência das imagens e a prontidão e simpatia com que responderam às minhas questões. A Aoife Flynn agradeço ainda a disponibilidade e a oferta do catálogo da exposição *The Studio* (2006), na Dublin City Gallery The Hugh Lane.

Aos professores e colegas do doutoramento, agradeço os conselhos, as partilhas e as referências.

Ao João e à Leonora, por estarem sempre disponíveis e terem tirado um bocadinho das férias para visitar um museu e me enviar as fotos, estou a dever-vos uma cerveja!

Aos meus pais e titi, agradeço tudo o que me proporcionaram para poder chegar até aqui; o carinho com que apoiam as minhas decisões; a alegria com que festejam as etapas alcançadas.

E por fim, ao Marco, companheiro imbatível de todos os momentos, agradeço o descomplicar da vida, o acordar-me de manhã para trabalhar, as gargalhadas que me faz dar, e tudo o resto que não cabe aqui mas que me enche o coração!

## Resumo

Esta tese tem como objetivo principal questionar as interseções entre o ateliê e o museu, apresentando-as e examinando-as segundo uma perspectiva dinâmica que articula diferentes conceitos e práticas.

Através de uma abordagem histórica das diversas tipologias de ateliês, conclui-se que o ateliê de artista tem sido um dispositivo sempre presente em qualquer processo de produção artística, e propõe-se considera-lo num campo expandido que permita definir o ateliê de acordo com as diferentes práticas artísticas contemporâneas. Simultaneamente, tendo em conta que historicamente o museu tem procurado integrar essas mesmas práticas, propõe-se que os dois dispositivos – ateliê e museu – seguem um percurso que conflui na situação atual em que, em muitos casos, o museu é o ateliê de artista.

Os artistas iniciaram a reflexão sobre a sua própria prática e sobre os lugares onde ela ocorre e se desenvolve; pelo seu lado, os museus foram redefinindo os modelos de exposição, documentação e contextualização de obras de arte, de modo a se abrirem não só às práticas artísticas mais recentes mas também aos próprios processos de criação e produção de obras de arte, ou, de um modo geral, aos ateliês de artistas nas suas variadas conceções.

Ao longo deste trabalho são mapeados diversos exemplos da integração do ateliê no museu que, no seu conjunto, pretendem caracterizar as diferentes modalidades usadas pelo museu para acolher os processos de criação artística que o ateliê representa.

**Palavras-chave:** Ateliê de artista; Musealização; Exposição; Mobilidade; Práticas artísticas contemporâneas.

## **Abstract**

The main goal of this thesis is to question the intersections between studio and museum, presenting and examining them through a dynamic perspective which articulates different concepts and practices.

Through a historic approach to different studio types, it concludes that the artist's studio is a constant device in any artistic process, and considers it in an expanded field that defines it according to the diverse contemporary artistic practices. At the same time, and considering that historically the museum has integrated those practices, it is suggested that the two devices – studio and museum – follow a path that converges to the current situation where, frequently, the museum is the artist's studio.

Artists have initiated a reflection on their own practice and places where it occurs and develops; museums redefined the models of exhibition, documentation and contextualization of artworks in order to open themselves not only to the latest artistic practices but also to the very processes of creation and production of artworks, or, generally speaking, to the artist's studios in its varied conceptions.

Throughout this investigation several examples of the studio's integration in the museum are mapped intending to characterize the different formats used by the museum in order to host the processes of artistic production that the studio represents.

**Keywords:** Artist's studio; Musealization; Exhibition; Mobility; Contemporary artistic practices.

## **Lista de abreviaturas e siglas**

AMJP – Atelier-Museu Júlio Pomar

CAMJAP – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

CD – Compact Disc

CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea

CGD – Caixa Geral de Depósitos

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

ICOM – International Council of Museums

MAMCO - Musée d'art moderne et contemporain

MCASD – Museum of Contemporary Art San Diego

MEIAC - Museu Estremeño e Ibero-americano de Arte Contemporáneo

MNAM – Musée National d'Art Moderne

MoMA – Museum of Modern Art

SNGMA – Scottish National Gallery of Modern Art

VR – Virtual Reality [Realidade Virtual]

## **Notas prévias**

Todas as traduções são da autora, salvo indicação do contrário.

Optou-se por traduzir para português todas as citações inseridas no correr do texto (com três linhas ou menos/ ou até 40 palavras), mantendo-se na língua original (quando em inglês, francês ou espanhol) as citações maiores e em destaque, estando estas traduzidas para português em nota de rodapé.

De modo a manter um equilíbrio e coerência visual de todo o trabalho, todas as imagens e respectivas legendas foram colocadas em anexo (ver Anexo 1 - Imagens), estando devidamente identificadas ao longo do texto.

## Introdução

*Em março de 2012, quando iniciei a minha colaboração num projeto de inventário da obra de Alberto Carneiro e passei através do portão que dá acesso direto ao jardim do escultor, deparei-me com o chão coberto de laranjas caídas aleatoriamente das laranjeiras espalhadas pelo jardim: fui imediatamente transportada para O Laranjal.<sup>1</sup> Se é certo que Carneiro reiterou em textos e entrevistas a intrínseca relação entre a sua obra e a natureza, especialmente na ligação ao seu local de nascimento e aos lugares onde brincou em criança, a evidência da relação entre a obra finalizada, conhecida e exposta em museus, e o jardim no Coronado revelou-se ali tão clara que dificilmente um texto ou fotografia a podia descrever ou explicar com a mesma eficácia.*

A natureza é uma referência e inspiração presente na obra de Alberto Carneiro (1937-2017) desde o início da sua carreira. E mais ainda do que a natureza em termos genéricos, aquela que sempre inspirou o escultor tem uma localização geográfica específica: a aldeia de São Mamede do Coronado, onde Carneiro nasceu, cresceu e quase sempre viveu e trabalhou. De facto, foi ali, junto à casa dos seus pais, que Carneiro construiu o seu primeiro ateliê, tendo depois progressivamente adquirido novos terrenos circundantes que lhe permitiram construir um ateliê de maiores dimensões, uma galeria e um jardim que une todos os espaços. Foi esse jardim privado que, considerado como parte integrante do ateliê de Carneiro, lhe serviu de inspiração, memória e matéria para muitas obras, tendo sobretudo a partir da década de 1990 começado a entrar com frequência em trabalhos do escultor. Através de títulos que remetem para aquele espaço específico (com expressões como *Sobre o meu jardim* ou *No meu jardim* (Rosendo, 2015), por exemplo, que intitulam obras de escultura, desenho ou fotografia); através da utilização do jardim como cenário para fotografias de esculturas (veja-se, por exemplo, o catálogo da exposição *Alberto Carneiro. Caminhos do corpo sobre a terra* (2005) realizada no Centro Cultural de Cascais); ou através da utilização de elementos nele plantados e colhidos como matéria-prima (como as três

---

<sup>1</sup> Refiro-me aqui à instalação ou “envolvimento” *O Laranjal – natureza envolvente* (1969), coleção Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela (CGAC).



pinturas *Sobre as flores do meu jardim* (2000-2002), realizadas com flores plantadas e colhidas no jardim, esmagadas sobre papel, por exemplo) – o jardim privado de Carneiro ocupou desde cedo um papel preponderante na contextualização da prática artística do escultor.

Há uma obra que está no Centro Galego de Arte Contemporânea, *Sobre o meu jardim* (1998-99), uma espécie de rosácea feita com segmentos de troncos de buxo trabalhados a partir das minhas relações íntimas com muitas das plantas do meu jardim. Não se tratou de transcrições formais nem de buscar sentidos literais, mas sim de procurar equivalências do sentir estético. Não a partir de uma imagem literal e fixada, mas da vivência tida com cada planta, que se revelava em mim para criar outra coisa. Não estava a transcrever algo visual, apenas a viver uma experiência aberta e íntima. (Carneiro, 2012: 35)

Se se pode dizer que o ateliê de um artista é o lugar onde primeiramente se revela a relação entre arte e vida, no caso de Alberto Carneiro (considerando o ateliê como o conjunto entre o espaço arquitetônico propriamente dito e o jardim que o envolve) essa dialética encontrava-se na origem do seu ato criativo e era conscientemente explorada, tanto na sua obra e nos inúmeros textos do escultor que a informam, como nas várias exposições que realizou.

Para mim, toda a obra de criação poética é autobiográfica. Em menino deleitava-me com as coisas da natureza que me rodeavam e com as quais inventava os meus brinquedos. Em adulto, quando tive que reflectir sobre a minha obra, foi à experiência estética com as matérias da terra com as quais brinquei na primeira infância que fui buscar os dados básicos para me compreender como criador e artista. [...] Se tivesse nascido e vivido noutro lugar a minha obra seria diferente. [...] Os princípios que determinavam o meu fazer poético, a escultura, tinham mais a ver com a minha experiência de vida com as coisas da terra, no Coronado, durante a minha infância, do que propriamente com qualquer formação de carácter erudito, que pudesse ter tido entretanto. (Carneiro, 2012: 9, 15)

Robert Storr, referindo-se à opção de muitos artistas em criar os seus ateliês em espaços rurais ou não-urbanos, refere que esta opção representa “uma escolha positiva a favor de um local de trabalho adequado que possibilite ao artista ver a sua arte num contexto especificamente compatível ou contrastante que seja totalmente distinto das condições típicas da galeria modernista *white cube*” (2010: 56). O jardim privado de

Carneiro é, segundo esta perspetiva de Storr, claramente compatível com as obras do escultor e a relação delas com o jardim estabelece um inevitável contraste com a sua exposição em museus ou galerias.

No entanto, Carneiro nunca se afastou do espaço institucional de exposição e, ao contrário de outros artistas da sua geração, aceitou os seus contrastes e as suas restrições, utilizando-os de acordo com os pressupostos particulares da sua obra, que tinha origem precisamente no seu ateliê mas que se materializava muitas vezes apenas no espaço do museu. Ou seja, se o ateliê de Carneiro se pode considerar como um elemento essencial no processo de reflexão, formulação e produção artística, constituindo-se como um dispositivo inevitável na receção e compreensão da obra do escultor, o museu, por sua vez, não se encontra alheio a esta dinâmica. O museu constituía-se assim desde cedo para Carneiro como um espaço de trabalho tão essencial como o ateliê e o jardim, articulando-se constantemente com estes.

De facto, apesar de o ateliê e o jardim de Carneiro terem tido um papel preponderante na definição da linguagem artística do escultor, estabelecendo as bases ou o ponto de partida de uma prática que foi desde cedo bastante original no contexto da arte contemporânea portuguesa, muitas das esculturas, desenhos, ou outros projetos do artista foram frequentemente apresentados em museus ou espaços públicos específicos. Dando especial importância ao papel do visitante das suas exposições como elemento ativo na completude de cada obra, Carneiro considerava cada exposição como um momento único, procurando ele próprio configurar cada uma de acordo com o espaço, as obras e a relação entre elas. Ou seja, se a conceção e a produção das obras podia ter origem no ateliê e no jardim privado, em muitos casos ela apenas se concretizava totalmente no momento da sua exposição pensada especificamente por Carneiro para cada lugar específico.

Esta relevância do espaço de exposição como lugar de trabalho e concretização efetiva das obras encontra exemplo em alguns dos primeiros trabalhos de Carneiro, como *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968)<sup>2</sup>, *O Laranjal* –

---

<sup>2</sup> Canas, fitas de cor, letra de decalque e rafia, dimensões variáveis, Coleção Caixa Geral de Depósitos (CGD), Lisboa.

*Natureza Envolvente* (1969)<sup>3</sup>, ou *Uma floresta para os teus sonhos* (1970).<sup>4</sup> Estas obras, que numa primeira fase se manifestaram apenas numa vertente de projeto,<sup>5</sup> tiveram na sua génese a memória das experiências do artista na natureza, principalmente durante a sua infância em São Mamede do Coronado e contêm em si algumas das principais características que marcariam desde então toda a produção do escultor.<sup>6</sup> Mas para além disso, enquanto obras que possuem uma componente de projeto anterior à sua concretização no museu, elas mostram a relevância do papel do artista na conceção do espaço de exposição como espaço de trabalho e materialização da obra de arte (porque o artista transferiu efetivamente a sua prática para o museu durante a construção destas obras, pelo menos na sua primeira apresentação pública<sup>7</sup>). Carneiro constitui, portanto, um exemplo típico de uma situação que se propõe aqui estudar, em que o museu é, efetiva e assumidamente, o ateliê do artista. Constata-se, assim, que é na própria prática dos artistas que reside a apropriação do museu como espaço de trabalho ou ateliê.

*O Laranjal – Natureza Envolvente*, por exemplo, foi criado em Londres, em 1969, na forma de um *desenho-projeto* de duas folhas, onde Carneiro apresenta os planos para a instalação da obra no espaço de exposição com diferentes vistas e perspetivas; delinea os possíveis percursos do visitante por entre e à volta da instalação; apresenta detalhes de uma laranja, com notas escritas que descrevem os sentidos envolvidos na degustação e no cheiro do fruto ou no pisar da terra; e descreve a gravação áudio que deve ser ouvida por todo o espaço de exposição. Como em muitos outros trabalhos de Carneiro, este *desenho-projeto* evidencia a importância que o

---

<sup>3</sup> Terra, laranjeira, metal, tela, áudio, laranjas, foco de luz, dimensões variáveis, Coleção Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela.

<sup>4</sup> Troncos de madeira de pinho tratada, dimensões variáveis, Coleção Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian (CAMJAP – FCG).

<sup>5</sup> De facto, as três obras referidas são compostas por um desenho-projeto anterior à instalação, e depois pela instalação propriamente dita, que apenas se concretiza nos espaços onde é exposta. Atualmente, os desenhos-projetos e as instalações que se relacionam com eles constituem obras distintas, sendo colecionados por diferentes instituições. Ou seja, a exposição de uma instalação não implica necessariamente a exposição conjunta do desenho-projeto. Para uma reflexão mais aprofundada sobre a relação entre o desenho-projeto e as instalações propriamente ditas destas obras ver AZEVEDO, Teresa. (2015). "The exhibition as medium: artist, space, artwork and viewer in dialogue". In *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, 8, (1), pp. 91-114.

<sup>6</sup> Para mais sobre estes trabalhos ver, entre outros, ROSENDO, Catarina. (2007). *Alberto Carneiro: os primeiros anos (1963-1975)*. Coleção Teses, 8. Lisboa: Edições Colibri e IHA - Estudos de Arte Contemporânea, FCSH - UNL.

<sup>7</sup> Tendo em conta que em exposições posteriores as instalações podem ter sido montadas sem a presença do artista, que no entanto remetia sempre para os desenhos-projetos enquanto principais diretrizes da montagem.

escultor dava ao conceito, defendendo que, mais do que a materialização da obra interessava-lhe comunicar o conceito para que, a partir dele, cada visitante pudesse fazer a sua própria compreensão e leitura. No entanto, há uma característica essencial de todos os *envolvimentos* do artista que obviamente apenas se efetiva na sua exposição: a espacialidade de cada obra, que propicia ao visitante uma experiência física de ativação dos sentidos. No caso de *O Laranjal*, a primeira instalação apenas se concretizou dois anos após a realização do *desenho-projeto*, numa exposição individual de Carneiro na Galeria Ogiva, em Óbidos, em 1971. Partindo do desenho criado *a priori*, a obra foi assim materializada pela primeira vez no espaço de exposição, que se transformou temporariamente em lugar de produção, onde o artista pode testar espacialmente os conceitos propostos na sua reflexão anterior, tendo como objetivo um envolvimento do visitante que ativasse a totalidade dos seus sentidos no espaço expositivo.

Simultaneamente, o caso específico de *O Laranjal* exemplifica também um momento de confluência entre a experiência da exposição e a experiência do ateliê que está na origem da questão principal que orientou o desenvolvimento desta tese. Em primeiro lugar, a perceção da obra exposta no museu como uma proposta de partilha entre o artista e o visitante, baseada na própria experiência pessoal e íntima de Carneiro num jardim específico (que viria a ser o seu ateliê) mas que apenas se materializa no lugar da exposição. E em segundo lugar, aquele momento de revelação descrito no prefácio, só possível no espaço específico do ateliê e do jardim privado de Carneiro, que claramente situa ali a génese de uma obra que, por sua vez, apenas é conhecida quando exposta num museu ou galeria.

Em 2001, como consequência da exposição retrospectiva de Carneiro no CGAC,<sup>8</sup> o *Laranjal – Natureza Envolvente* foi adquirido para a coleção daquele museu. Tratou-se ali da única materialização da obra após a sua primeira apresentação em 1971<sup>9</sup> na Galeria Ogiva, já referida acima. Pelas suas características e materiais usados, esta obra exemplifica claramente o carácter efémero de muitas das instalações ou envolvimento

---

<sup>8</sup> Para mais sobre esta exposição, ver (2001). *Alberto Carneiro*. [Santiago de Compostela]: Centro Galego de Arte Contemporânea.

<sup>9</sup> Conforme confirmou Alberto Carneiro em entrevista a Cristina Oliveira (2009: 55).

de Carneiro, na medida em que o único componente material efetivamente armazenável é o CD com a gravação sonora que acompanha a instalação. Todos os outros elementos (a laranjeira e as laranjas, a terra, o pano, as placas de alumínio) devem, devido ao seu caráter perecível, ser novos a cada exposição. Ao adquirir esta obra, o museu propunha assim conservar não um objeto físico mas sobretudo a sua documentação, essencial para qualquer nova reinstalação da obra. E ao fazê-lo, mostrou-se também aberto a uma prática artística que tem no espaço do museu não só um momento essencial de concretização das obras mas também um lugar onde elas têm a capacidade de se conservar e ser recriadas através da documentação (que, nestes casos, se baseia efetivamente nos processos de instalação e reinstalação).

De facto, historicamente, o museu tem acolhido os novos tipos de práticas artísticas, promovendo com isso uma reflexão que lhe permite manter-se constantemente atualizado com o que de mais recente se faz no mundo da arte. As representações históricas dos ateliês de artistas, por exemplo, um tema muito comum na pintura dos séculos XVII e XVIII, foram expostas em museus, mostrando assim uma primeira abertura do espaço de exposição aos espaços de criação artística e, conseqüentemente, aos próprios processos de produção das obras de arte. Mais uma vez, é dos artistas que parte a iniciativa em mostrar no espaço de exposição os seus espaços de criação, fazendo assim coincidir dois dispositivos que, apesar de seguirem histórias paralelas, têm um percurso que acaba por confluir, na atualidade, em situações mais radicais onde a obra de arte só acontece e se concretiza no museu ou seja, onde o museu é o ateliê do artista. E se esta confluência parte de uma reflexão dos próprios artistas sobre as suas práticas e processos de trabalho, ela só é possível a partir do momento em que os museus percebem também que o seu papel não se resume ao acolhimento e apresentação das obras de arte, mas também à sua contextualização, documentação e divulgação. De modo a acolher os processos de criação artística, os museus começaram a sentir necessidade de se transformar, abrindo-se cada vez mais a uma confluência entre as práticas artísticas e as práticas museológicas. Esta utilização do espaço de exposição como espaço de produção artística está também intimamente ligada, como se verá adiante, com o desenvolvimento de práticas *site-specific*, em que o

lugar onde a obra é criada passa a fazer parte integrante dela, definindo e condicionando algumas das suas principais características. O trabalho *site-specific* radical, assim, numa reflexão dos próprios artistas sobre os seus próprios espaços de trabalho, o que levará a realizações no âmbito, por exemplo, da *land art* ou da crítica institucional (onde é o artista quem, trabalhando diretamente no e com o museu, explora, mostra, crítica e comenta sobre as suas funções e atividades).

A exposição de Alberto Carneiro no Museu de Arte Contemporânea de Serralves em 2013, *Arte Vida/ Vida Arte*,<sup>10</sup> é também um exemplo deste entendimento, por parte do artista, do espaço de exposição como espaço de concretização material das obras de arte, bem como da abertura do museu à prática e ao processo de trabalho do artista. Toda a exposição foi pensada pelo escultor para os espaços específicos do museu de Serralves, e a maior parte das obras foi criada especificamente para a exposição e apenas no momento da sua montagem. Apesar da sua situação de saúde debilitada, o artista dirigiu e acompanhou todos os dias da montagem no museu, que durante esse período se transformou assim no seu ateliê. Os materiais, na sua maior parte provenientes do jardim e ateliê de Carneiro, foram levados para o museu e pacientemente colocados no espaço pelos assistentes que, de acordo com a direção do escultor, iam configurando os diferentes momentos espaciais de que a exposição se compunha. E se Carneiro foi radical, durante os anos 1960 e 1970, por transpor para o interior de museus e galerias elementos retirados da natureza característica do seu lugar de vida e trabalho, mais recentemente foi o museu que adotou essa posição ao assumir-se claramente como espaço de produção das obras de arte.

Através dos seus percursos por estes lugares onde a obra acontece, o espectador é convidado a formular os seus próprios significados. Arte e vida relacionam-se através de uma experiência sensorial onde o próprio corpo do espectador recria uma rutura com as suas expectativas em relação ao lugar da arte e ao lugar da natureza, se antes considerara estes lugares como instâncias isoladas. (Fernandes, 2013: 28-29)

---

<sup>10</sup> Para mais sobre esta exposição ver CARNEIRO, Alberto. (2013). *arte vida / vida arte*. Alberto Carneiro. Porto: Fundação de Serralves.

Foi precisamente no cruzamento entre a prática artística e a reflexão que o museu faz sobre ela ao abrir-se aos processos de trabalho materializados pelo artista, que se encontrou o interesse em estudar o lugar do ateliê no museu de arte contemporânea. Procurou perceber-se o que mudou nas práticas quer dos artistas, quer dos museus que permitiu chegar ao momento atual em que, em muitos casos, o museu se assume claramente como o ateliê. Assim, partindo do exemplo específico da prática artística de Alberto Carneiro tão enraizada no seu lugar de origem, mas também da relação dinâmica que o próprio escultor sempre procurou estabelecer com o museu ou outros espaços de exposição da sua obra, iniciou-se uma investigação que teve como principal objetivo mapear um conjunto de exemplos que pudessem ajudar a perceber o percurso de confluência entre as práticas artísticas e museológicas: do ateliê para o museu.

## **I. QUESTÃO DE INVESTIGAÇÃO E RELEVÂNCIA DO ESTUDO**

O que se entende atualmente por ateliê do artista? Quais as funções e o significado deste espaço e conceito ao longo da história da arte mais recente? De que modo o ateliê se relacionou e pode relacionar com o museu, e especialmente com o museu de arte contemporânea? De que forma pode o ateliê ser um elemento ativo nos modelos de exposição e documentação das obras de arte? Qual é a posição atual dos artistas em relação à articulação entre o espaço de criação e o espaço de exposição? Foi a partir destas questões gerais que a presente investigação se começou a delinear e desenvolver.

Conforme se procurou evidenciar na parte inicial desta introdução através do exemplo de Alberto Carneiro, foi sobretudo a prática artística que ditou uma mudança e uma nova tomada de consciência, por parte dos museus, dos novos processos de criação e produção de obras de arte. Neste sentido, a prática de artistas como Constantin Brancusi (1876-1957), Daniel Buren (n.1938), ou Brian O'Doherty (n.1928)<sup>11</sup>, por

---

<sup>11</sup> Artista, académico, crítico de arte e autor, a partir de meados da sua carreira Brian O'Doherty começou a assinar as suas obras de arte como Patrick Ireland, um dos seus alter egos, criado como reação aos acontecimentos que ficaram conhecidos como *Bloody Sunday*, em Derry, no norte da Irlanda, em 1972. A 20 de maio de 2008, como reconhecimento do processo de paz na Irlanda, O'Doherty procedeu ao enterro simbólico de Patrick Ireland, no *Irish Museum of Modern Art*, em Dublin, voltando a partir de então a assinar com o seu nome de nascença.

exemplo, foi essencial, como se verá adiante, na redefinição da noção de ateliê de artista e da sua relação dinâmica com o museu, ao promover uma reflexão específica sobre as possibilidades de articulação entre os dois dispositivos.

A própria prática de Alberto Carneiro constituiu-se como um exemplo inegável neste âmbito. Por um lado, enraizou-se profundamente num lugar específico amplamente referido pelo artista como definidor de toda a sua obra, que acabaria por ser também o seu lugar de trabalho de eleição: o ateliê e jardim em São Mamede do Coronado. Por outro lado, desde cedo a prática de Carneiro não só transpôs para os espaços de exposição elementos que tradicionalmente lhe seriam exteriores (como os elementos naturais, por exemplo), como também assumiu cada espaço de exposição como um lugar de materialização de obras que de outro modo não seriam concretizadas para além do seu conceito original. Neste contexto, cada espaço de exposição teve necessariamente de se transformar e adaptar para acolher os processos de trabalho do artista.

Definia-se a partir daqui a principal questão de investigação desta tese: como é que o museu de arte tem acolhido os processos de criação artística? Ou, dito de outro modo, como é que o ateliê tem sido integrado no museu de arte contemporânea?

Retomando o exemplo de Carneiro, pode constatar-se que o espaço de criação – com todas as características que o escultor lhe foi atribuindo ao longo dos anos – revela-se como um dispositivo formal indispensável para se perceber a obra e a prática do artista, ao mesmo tempo que reúne em si um conjunto de documentos que contribuem para uma contextualização não só das obras, mas também das várias exposições em que participou.

Uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema do ateliê de artista revelou tratar-se de um tópico bastante fértil, passível de ser abordado através de diferentes perspetivas<sup>12</sup> e disciplinas. Contudo, tem sido por vezes negligenciado nos estudos sobre história da arte e museologia, talvez por se tratar de um dispositivo desde sempre

---

<sup>12</sup> Ver, por exemplo, os diferentes modos de abordagem encadeados por Jon Wood (2005b: 159-160).



inerente à prática artística, e por isso constantemente assumido como garantido (Wood, 2005b: 158). De facto, as várias leituras e interpretações que se podem fazer a partir (e através) do ateliê de artista revelam a permanência da importância deste dispositivo na produção artística ao longo do tempo<sup>13</sup> – “uma ferramenta multifunções para a produção de arte em geral”<sup>14</sup> (Schwabsky, 2010: 91).

Este entendimento do ateliê como um elemento constante ao longo da evolução das práticas artísticas e do desenvolvimento dos museus de arte constituiu o ponto de partida da presente tese. Tendo em conta que se trata de um tópico que só nos anos mais recentes começou a ser discutido em estudos no âmbito da museologia e dos estudos artísticos – onde se enquadra este doutoramento –, pretende-se com este trabalho lançar uma primeira leitura especificamente sobre as diferentes possibilidades de cruzamento e articulação entre o ateliê e o museu. Para isso, procurou estudar-se o ateliê para além do seu conceito tradicional, isto é, através de uma perspetiva mais alargada que permitisse defini-lo num campo expandido. Deste modo puderam estabelecer-se relações dinâmicas com outros dispositivos que tradicionalmente seriam exteriores ao espaço de criação – especificamente o museu, para o âmbito desta tese – potenciando assim não só novos modos de exposição, mas também de documentação e conhecimento da arte atual. É neste sentido abrangente que se pretende refletir sobre as interseções e as dinâmicas entre o espaço de criação e o espaço de exposição.

---

<sup>13</sup> Entre outros exemplos, o ateliê pode constituir o tema principal da obra de arte, através de representações que se multiplicam ao longo de toda a história da arte (desde, por exemplo, *O Artista no seu Ateliê*, c. 1629, de Rembrandt, *O Ateliê do Artista*, 1855, de Courbet, até ao *L'Atelier Rouge*, 1911, de Matisse, ou *Mapping the Studio*, 2012, de Bruce Nauman.); o ateliê pode ser a base de estudos sobre questões de originalidade, de autenticidade e de produção, nomeadamente em relação à autoria e direitos autorais relacionados com a produção no ateliê (um exemplo recente que pode levar a pensar estas questões é o caso de Damien Hirst que em 2012, aquando da sua exposição retrospectiva na Tate Modern, Londres, de 4 de abril a 9 setembro, manteve no seu website uma feed ao vivo mostrando o trabalho desenvolvido pelos seus assistentes no seu ateliê); o ateliê pode ser estudado do ponto de vista da história da sua arquitetura e da evolução social dos seus espaços; o ateliê pode ser estudado através da história dos lugares, da evolução dos bairros artísticos urbanos, por exemplo, como fez John Milner (1988, 2009); o ateliê pode ser estudado em função da geografia da sua localização e da relação dela com o tipo de obra criada; o ateliê pode servir como ponto de partida para o estudo de questões de género associadas à presença de modelos femininos num espaço de carácter tradicionalmente masculino – o retrato no ateliê, esculpido ou pintado, bem como a figura nua feminina são géneros historicamente associados ao ateliê (esta questão perpassa vários momentos do estudo de Caroline Jones (1996); e ver também Bergstein (1995), por exemplo); o conteúdo e os vestígios do ateliê podem ser estudados e inventariados de modo a melhor documentar, compreender e preservar a obra de um artista (como se verá no ponto 2.1.1., é exemplo desta abordagem o levantamento “arqueológico” e o inventário de todo o conteúdo do ateliê de Francis Bacon.); ou o ateliê pode ainda ser estudado enquanto mediador entre a prática de um artista e a obra finalizada exposta no museu.

<sup>14</sup> A expressão original é: “an all-purpose tool for art-making in general”.

Aparentemente simples, a pesquisa sobre o modo como o ateliê tem sido acolhido no museu, abre-se a inúmeras leituras pertinentes que, como revelou a bibliografia consultada, estão atualmente a ser discutidas em diversas instituições noutros países (tanto em museus, enquanto tema de exposições e conferências, como em universidades, enquanto tema teórico de estudo), mas que em Portugal carece ainda de uma reflexão teórica e prática.<sup>15</sup> De facto, existem atualmente cada vez mais exemplos de diferentes dinâmicas entres os dispositivos ateliê e museu. Para além das obras de artistas que exploram essa relação – física, simbólica ou literal<sup>16</sup> – do museu com o ateliê, nos últimos anos têm-se multiplicado as exposições que promovem diferentes modalidades de articulação entre os dois dispositivos, referidas adiante, sendo também uma boa oportunidade para a reflexão (em forma de conferências ou publicações) sobre uma temática onde o *modelo operativo* praticado pelos artistas ainda ultrapassa o *modelo interpretativo* desenvolvido por críticos, historiadores ou teóricos (Coles, 2012: 10).

É neste contexto que se insere esta investigação. Pretende-se que ela seja uma contribuição teórica, com base em exemplos concretos e atuais, para a reflexão sobre os modos como o museu de arte contemporânea tem acolhido os processos de criação artística, mostrando quais as potencialidades existentes na relação dinâmica entre o ateliê e o museu. Ao fazê-lo, traçam-se também novas perspetivas de leitura e compreensão da obra e da prática (criativa e expositiva) dos artistas mapeados, não a partir apenas da obra finalizada, mas também dos seus processos de criação e de exposição. Procura-se, assim, que este estudo se constitua como um contributo atual

---

<sup>15</sup> No entanto, nos últimos anos têm surgido em Portugal alguns projetos que, longe de se enquadrarem numa reflexão académica sobre os ateliês de artista, promovem no entanto uma abertura e divulgação dos ateliês de artistas nacionais através de diferentes meios. Alguns exemplos são: o Projeto MAP, um projeto curatorial de pesquisa e mapeamento do universo da arte contemporânea em Portugal, iniciado em 2010 pelo Coletivo de Curadores, e que desenvolve uma plataforma online que se constitui como uma espécie de base de dados dos perfis de artistas, apresentando o universo artístico de cada um, e que integra uma categoria de visitas de ateliês (<http://www.projectomap.com/visitas-atelier/>); a Abertura de Ateliês de Artistas (AAA), que surge em 2009 em Lisboa pela Associação Castelo d'If, uma iniciativa que anualmente, e durante três dias, abre ao público alguns ateliês de artistas em Lisboa, promovendo um contacto direto entre os artistas e os visitantes dos seus ateliês através da promoção e conversas, encontros, etc. (<http://www.castelodif.com/#>); mas também as rubricas de algumas publicações periódicas, como por exemplo *Snapshot. No atelier de...*, da revista online ArteCapital (<https://www.artecapital.net/snapshot>), que em cada publicação apresenta uma entrevista com um artista realizada no ateliê do próprio, bem como imagens do mesmo.

<sup>16</sup> Modelos de abordagem ao espaço que, no ponto 1.2.2. serão aplicados à expansão do conceito de ateliê.

para um melhor e mais claro entendimento sobre o que é, hoje, o ateliê de artista, e quais os formatos e funções que pode assumir no contexto da produção e exposição da arte contemporânea. Pretende-se ainda que este contributo seja um ponto de partida para estudos posteriores e mais aprofundados sobre as interseções e articulações entre o ateliê e o museu, cujas potencialidades estão ainda por explorar no campo teórico da museologia e dos estudos artísticos em Portugal.

## II. REVISÃO DA LITERATURA

My sense is that in an age that is considered to be of the “post-studio” – theoretically, at least, no model has replaced that one – there has been a total reinvigoration of the studio but no theory has been written to account for it.<sup>17</sup>

(Coles, 2012: 309)

Apesar de o ateliê estar desde sempre inerente ao processo de criação artística, só mais recentemente começaram a surgir importantes estudos e antologias dedicados especificamente aos ateliês de artistas, o que reflete um crescente interesse por um tema que até então não tinha sido ainda verdadeiramente explorado nos estudos teóricos e críticos relacionados com as práticas artísticas e com a museologia contemporâneas. De facto, é sobretudo a partir do ano 2000 que esse interesse pelo ateliê de artista se multiplica, não só na produção académica e crítica mas também na realização de exposições, conferências e encontros que frequentemente têm vindo a potenciar diversos tipos de aproximação ao ateliê do artista.<sup>18</sup>

Para além de mostrarem as diferentes possibilidades de exposição e investigação que se podem desenvolver a partir do tema – o ateliê como obra de arte; o museu como ateliê; o ateliê como palco ou como laboratório, o ateliê como documento,

---

<sup>17</sup> “A minha sensação é que numa época que é considerada ser do *post-studio* – teoricamente, pelo menos, nenhum modelo substituiu este – houve uma total revigoração do ateliê mas nenhuma teoria foi escrita para a explicar.”

<sup>18</sup> É o caso, por exemplo, das exposições: *Close Encounters: the Sculptor's Studio in the Age of the Camera*, realizada em 2001 no Henry Moore Institute (Leeds); *Mapping the Studio*, no Stedelijk Museum (Amesterdão) e *The Studio*, na Hugh Lane Gallery (Dublin), ambas realizadas em 2006; *Ateliers: l'artistes et ses lieux de création dans les collections de la Bibliothèque Kandinsky*, no Centro Georges Pompidou (Paris), em 2007; *Picturing the Studio*, na School of the Art Institute (Chicago) em 2009/2010; *Production site. The artist's studio inside out*, realizada em 2010 no Museum of Contemporary Art (Chicago); *A World of Its Own: Photographic Practices in the Studio*, no MoMA (Nova Iorque) ou *Mondrian and his Studios*, na Tate Liverpool, ambas em 2014; *In the Studio: Paintings* e *In the Studio: Photographs*, realizadas pela Gagosian Gallery (Nova Iorque), em 2015; ou mais recentemente, *In the Studio. The artist photographed from Ingres to Jeff Koons*, no Petit Palais (Paris), realizada em 2016.

entre outras – estas exposições evidenciam também o papel do museu como lugar de reflexão artística e crítica sobre um dispositivo que tradicionalmente lhe seria exterior mas que no contexto da arte contemporânea se pode articular dinamicamente com ele. Por outro lado, algumas daquelas exposições foram acompanhadas pela realização de colóquios e consequentes publicações que juntamente com os catálogos formam uma importante referência teórica com reflexões baseadas em casos concretos e recentes da articulação ou integração do ateliê no museu. A maior parte destas publicações toma a forma de antologias que reúnem exemplos concretos quer de obras de artistas contemporâneos que abordam o ateliê, quer dos procedimentos atuais desenvolvidos pelos museus para apresentar os ateliês nos seus espaços.

Estas antologias<sup>19</sup> apresentam reflexões sobre o ateliê, a sua função e condição na arte e museologia contemporâneas, compilando textos de artistas, historiadores, críticos de arte, curadores e museólogos, o que revela a multiplicidade de disciplinas através das quais o tema do ateliê pode ser abordado. No entanto, revelam simultaneamente alguma falta de aprofundamento teórico sobre questões inerentes ao tema do ateliê de artista, especificamente sobre as possibilidades da sua articulação com o museu.

O presente trabalho procura contribuir para esta discussão, constituindo-se como uma reflexão sobre as interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição, tomando o ateliê (nas suas diferentes conceções) enquanto objeto principal de estudo para a partir dele explorar as potenciais relações com o museu, e não o contrário. Simultaneamente assume-se à partida uma conceção alargada de ateliê de artista para, em articulação com o museu, o enquadrar numa leitura atualizada dos espaços inerentes aos processos de criação e exposição artística. Para este estudo sistemático dos modelos de integração do ateliê no museu, algumas referências bibliográficas revelaram-se de particular importância, conforme se explica a seguir.

---

<sup>19</sup> Das quais se destacam *The Fall of the Studio: Artists at Work* (Davidts e Paice, 2009), *The Studio Reader: On the Space of Artists* (Jacob e Grabner, 2010), *The Studio. Documents of Contemporary Art* (Hoffmann, 2012b) ou *Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean* (Esner, Kisters et al., 2013).

Dedicada a analisar especificamente o posicionamento do ateliê de artista no museu, Véronique Rodriguez (1994, 2000, 2002) investiga como se processou a passagem de uma prática artística tradicional, que se baseia na existência de um ateliê propriamente dito, para outras formas de organização e produção artística sem ateliê, comuns a muitos artistas contemporâneos. A autora define dois parâmetros explicativos que, situados no cruzamento entre as disciplinas da história da arte e da sociologia, pretendem enquadrar a sua proposta de análise da metamorfose que o ateliê sofreu nos séculos XVIII e XIX bem como as suas consequências nas transformações do ateliê no século XX: a *exacerbação do valor da exposição* e a *desvalorização do ofício do artista* que, por sua vez, levaram a uma *transformação da profissão artística* (Rodriguez, 2000: ii). Usando como casos de estudo os exemplos paradigmáticos de Gustave Courbet (1819-1877), Gustave Moreau (1826-1899), Piet Mondrian (1872-1944), Constantin Brancusi, Andy Warhol (1928-1987) e Daniel Buren, entre outros, que analisa pormenorizadamente, Rodriguez refere que foi essa transformação da profissão artística que impôs alterações essenciais aos espaços tradicionais de trabalho, que sempre se articularam em torno de uma tensão entre os lugares de produção (o ateliê) e de difusão (o museu, galeria ou, mais genericamente, a exposição). Esta abordagem encontra um paralelo na constatação, ao longo da investigação para esta tese, de que foi precisamente na prática dos artistas que teve origem a necessidade de transformação dos museus para incluírem e se manterem atualizados com os processos artísticos característicos do seu tempo. Ainda que situada no âmbito de disciplinas diferentes das deste estudo, ao fazer a sua análise a autora vai lançando pistas para uma leitura das implicações, dinâmicas e problemáticas da articulação entre o ateliê e o museu, o que permitiu a sua consideração no âmbito de uma tese enquadrada no contexto dos estudos de museus. De um modo geral, Rodriguez situa o ateliê numa cadeia de relações em constante evolução e conclui que o seu papel se altera a partir do momento em que perde a função de lugar de exposição (que mantivera, entre outras funções, até meados do século XIX, como se verá no ponto 1.2.), em detrimento do museu e da galeria.

Para o entendimento alargado do ateliê tiveram particular importância algumas reflexões que Jens Hoffmann tem dedicado ao ateliê de artista. Revelando o seu interesse pela atual tendência dos museus e galerias de arte em representar ou recriar ateliês completos de artistas nos seus espaços de exposição, Hoffmann lança a noção de *conceito expandido de ateliê* (2012).<sup>20</sup> Considera-se este conceito essencial para o entendimento da necessidade de uma atualização da definição do espaço de criação que permita perceber os diferentes modelos da sua integração no museu.

Quando em 1971 o artista Daniel Buren escreveu sobre a função do ateliê no sistema artístico, em *The Function of the Studio* (1971), fê-lo tendo em conta uma conceção tradicional do lugar de criação, o que o leva, no final do texto, a proclamar a *extinção* do ateliê através de uma prática que procede dele e se passa a concretizar nos lugares específicos onde a obra é exposta, um deles o museu. Ou seja, Buren toma como ponto de partida a anulação do ateliê enquanto único espaço de criação artística para se dedicar a um trabalho, segundo o próprio artista, unicamente *in situ*. Os textos que Buren escreveu por essa altura<sup>21</sup> são consequentes de um período, sobretudo entre os anos 1960 e 1970, em que todo o sistema artístico tradicional estava a ser questionado pelos artistas, essencialmente através de obras que punham em causa o modo como a arte era criada, produzida, exposta e colecionada. O ateliê não ficou de fora desses questionamentos e pela primeira vez foi levado para o centro da discussão sobre as práticas artísticas e sobre as alterações que nelas então se estavam a processar. Neste âmbito, o texto de Buren é pertinente, com o duplo interesse de, tendo sido escrito por um artista, refletir sobre os pressupostos da arte do seu tempo e explorar as consequências no método de trabalho e no lugar de criação. De facto, tanto a produção artística de Buren como os seus textos são aqui de extrema relevância porque mostram como é sobretudo a prática dos próprios artistas, baseada numa reflexão consciente sobre os seus lugares de trabalho, que dita a necessidade de uma mudança e de uma

---

<sup>20</sup> O conceito de *campo expandido* foi, como é sabido, apresentado por Rosalind Krauss em relação à escultura, em *Sculpture in the Expanded Field* (1979). Uma breve explicação da proposta da autora será feita no ponto 1.3. desta tese.

<sup>21</sup> Para além do questionamento do ateliê, Buren refletiu também sobre a exposição e o museu, respetivamente em *The function of an exhibition* (1973) e *Function of the Museum* (Buren, 1985).

abertura dos próprios museus a esses novos processos de criação e produção artística. Enquanto texto de referência que não pode deixar de ser citado, é necessária uma postura crítica em relação à reflexão de Buren que permita que a partir dela possa ser possível começar a entender o ateliê não como um dispositivo obsoleto, mas sim como um conceito alargado a uma variedade de modelos e funcionalidades, cada vez mais adaptadas à transdisciplinaridade da arte contemporânea.

Esta ideia da *transdisciplinaridade*, mais do que da interdisciplinaridade, é aplicada por Alex Coles (2012) a alguns ateliês de artistas a trabalhar atualmente e que reúnem em si novas características que os tornam, segundo o autor, exemplos claros de como se reflete na contemporaneidade a expansão do conceito de ateliê iniciada em meados do século XX. Defendendo, como já foi referido, que apesar de a literatura sobre os ateliês ter florescido durante os últimos anos, a prática dos artistas ainda se encontrar mais avançada do que a reflexão teórica sobre ela, Coles pretende contribuir para colmatar essa lacuna. O objetivo do autor é desenvolver um “arquivo vivo do presente” (2012: 10) através da apresentação de exemplos de modelos de ateliês que denomina como *transdisciplinares*, situando-os numa prática plenamente contemporânea e atual. Isto é, ateliês que não estão dedicados somente a um tipo de atividade mas que, em diferentes momentos podem reunir diversas especialidades de acordo com o projeto que está a ser criado que, por sua vez, pode não ser exclusivamente artístico, mas dialogar com outras disciplinas como o design, a arquitetura, ou a própria organização de exposições, por exemplo. O entendimento, defendido por Coles, de que o lugar e os meios através dos quais uma obra é criada e produzida definem na maior parte das vezes o modo como ela é exposta e recepcionada pelo público, foi essencial para o enquadramento desta investigação numa leitura o mais atualizada possível dos espaços de criação artística. No entanto, e apesar de em alguns momentos estabelecer pontos de contacto com o museu ou com o modo como as obras são mostradas, o estudo de Coles apresenta sobretudo exemplos concretos de ateliês contemporâneos e do modo como se organizam, não aprofundando os seus modelos de relação e integração no e com o museu.

Neste âmbito, o texto que Brian O'Doherty dedica à análise das relações entre o ateliê e o museu, *Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed* (2008), é um dos poucos estudos que reflete em concreto sobre este tema, revelando-se por isso importante para a reflexão que esta tese propõe. Simultaneamente, trata-se mais uma vez de um artista a refletir especificamente sobre os espaços de trabalho inerentes à prática artística e sobre a integração dessa prática nos museus. Apresentando exemplos de obras e artistas cujo trabalho estabeleceu algum tipo de relação dinâmica entre o ateliê e o museu ao longo da história da arte, O'Doherty dá especial enfoque às alterações que nos anos 1960 se começaram a introduzir no sistema tradicional de produção e circulação das obras de arte, desenvolvendo algumas ideias que já havia explorado em *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1986). Através de diferentes exemplos, como os de Brancusi e Mondrian, o autor analisa um *trio de forças* que segundo ele definem o ateliê – “a mitologia do artista como uma criatura dedicada à misteriosa atividade da criação; a transferência dessa mística do artista para o espaço fecundo do ateliê; e o redutivo *studio povera*” (2008: 38) – e que, por sua vez, influenciaram diretamente a natureza do museu e da galeria, relacionando assim os dois dispositivos. No entanto, fica-se pelo modelo do *white cube* e não abre muito a sua leitura para exemplos mais experimentais de exposições e museus de arte contemporânea, o que reflete o seu entendimento mais tradicional do ateliê. De facto, O'Doherty aborda a dinâmica entre os dois dispositivos apenas segundo a perspetiva da integração no museu de obras de arte relacionadas com a temática do ateliê (um tópico que será analisado no ponto 2.2.) e não explora outras modalidades possíveis de acolhimento do espaço de criação no espaço de exposição.

Refletindo também sobre as problemáticas da apresentação e da representação do ateliê no museu, Jon Wood assume duas linhas de análise que, ao contrário de O'Doherty, aprofundam o questionamento sobre as relações entre os dois dispositivos, ateliê e museu. Partindo da sua própria experiência enquanto curador de uma exposição



dedicada ao diálogo entre a fotografia e os ateliês de escultores – *Close Encounters. The sculpture's studio in the age of the camera* (Feeke e Wood, 2001), já referida atrás – o autor reflete sobre o que considera serem, em 2005, duas das principais tendências da integração dos espaços de criação nos espaços de exposição: as reconstruções do ateliê (*studio reconstructions*), normalmente permanentes, em espaços de museus já existentes; e as instalações do ateliê (*studio installations*), ou seja, apresentações temporárias de obras que remetem para o espaço de criação ou de recriações de ateliês pensadas e criadas pelos próprios artistas para o espaço do museu. Estes conceitos propostos pelo autor revelam-se especialmente úteis para começar a analisar a dinâmica entre o ateliê e o museu. Por continuarem a poder aplicar-se a exemplos mais recentes de exposições, obras ou modos de trabalho de alguns artistas, foram usados como base para o estabelecimento dos tópicos de análise que definem o segundo capítulo desta tese, como se verá adiante.

Como defendem estes autores, o ateliê pode, de facto, ser considerado como um dispositivo inserido num campo expandido e por isso em constante mutação de acordo com a própria evolução das práticas artísticas e museológicas com as quais se relaciona dinamicamente, acabando por confluir com elas. E, dentro deste campo expandido, o objetivo desta investigação é, como já se referiu, perceber as diversas formas em que o ateliê se tem vindo a integrar no museu de arte contemporânea. No entanto, de modo a estudar essas interseções e articulações possíveis entre o ateliê e o museu na atualidade, foi necessário realizar uma contextualização histórica que caracterizasse as definições, funções e tipologias do ateliê ao longo da história da arte. Isto permitiu clarificar que, em vez de se considerar obsoleto, o ateliê (e a sua definição), deve ser entendido como inerente a qualquer processo de criação e exposição, evoluindo com as práticas artísticas e museológicas.

Para traçar uma breve história do ateliê ao longo do tempo, com especial enfoque na clarificação dos diferentes termos usados para a designação do espaço de criação, algumas referências foram essenciais, nomeadamente pelo facto de os autores

partirem da análise do ateliê para as suas considerações. De um modo geral, os textos recolhidos em *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism* (Cole e Pardo, 2005b), e especificamente o dedicado pelos editores às origens do ateliê (2005a), permitiram uma compreensão global sobre a história e as definições do espaço de criação até ao final do século XIX. Por sua vez, Michael Peppiatt e Alice Bellony-Rewald (1983) foram dos primeiros autores a basear-se no papel do ateliê nas práticas de diversos artistas para a análise que fazem da história da arte desde a antiguidade até aos finais de 1970. Também Caroline Jones (1996) assume o ateliê como ponto de partida para o estudo das transformações na produção artística contemporânea (e consequentemente nos seus modos de exposição), lançando importantes bases teóricas que abriram caminho para outras pesquisas mais recentes sobre as possíveis expansões do conceito de ateliê a partir dos anos 1960. Usando como exemplos os casos dos processos de trabalho de Frank Stella (n.1936), Andy Warhol e Robert Smithson (1938-1973), a autora reflete sobre o que designa como a *máquina no ateliê* que, a seu ver, esteve na origem das transformações processadas na arte e nos seus modos de produção durante as décadas de 1960 e 1970 nos EUA.

Apesar de nenhum destes autores se dedicar especificamente a analisar as alterações que a introdução no ateliê de novos processos de criação e produção artística – a *máquina no ateliê* – possa ter causado também no espaço de exposição – aquilo que esta tese procura estabelecer – percebe-se que existe uma consequência direta entre essas mudanças nos métodos de produção artística (e nas próprias obras de arte) e as alterações no modo de expor essas mesmas obras. Em última instância, essas novas modalidades de exposição que surgem como adaptação às novas tipologias de obras de arte permitem perceber também novas potencialidades na relação entre o ateliê e o museu, inevitáveis a partir precisamente de meados do século XX, como se verá no ponto 1.2.2.

Apesar do crescente interesse académico pelo ateliê de artista nas suas diversas possibilidades de estudo, como já se referiu são ainda escassas as monografias que se dedicam a fundo a estudar a relação fluida entre ele e o museu, não só no contexto

internacional mas sobretudo em Portugal, onde os estudos dedicados especificamente ao ateliê se resumem a alguns projetos de investigação no âmbito de mestrados ou doutoramentos.<sup>22</sup> Assumindo essa lacuna, procurou-se nesta investigação realizar um primeiro mapeamento de diversos casos, portugueses e estrangeiros, que se consideraram pertinentes enquanto exemplos de diferentes modalidades de posicionamento do ateliê no museu. Esses exemplos foram, como se explicará adiante, enquadrados em três tópicos de análise definidos através de um confronto entre os estudos existentes, já referidos, sobre a articulação entre ateliê e museu, e outros textos sobre aspetos essenciais da evolução das práticas artísticas contemporâneas que se analisaram à luz da expansão do conceito de ateliê. Encontraram-se, assim, alguns paralelos entre o enquadramento teórico das novas possibilidades da arte contemporânea a partir dos anos 1960 e as novas modalidades de ateliês de artista também surgidas pela mesma altura.

Refletindo precisamente sobre a evolução das práticas artistas a partir dos anos 1960 e 1970, Miwon Kwon (2002a) e James Meyer (2002) abordam questões que se ligam diretamente com uma nova conceção e percepção do espaço (de criação e de exposição) inerente a muitas dessas novas manifestações que cada vez mais se afastam das tradicionais pintura e escultura. Ambos os autores estudam a noção de *site-specificity* e a relevância que ela terá tido no entendimento das novas tipologias de obras de arte mas, enquanto Kwon estabelece uma cronologia explicativa do aparecimento e da evolução da *site-specificity*, referindo três paradigmas que a caracterizam, Meyer fá-lo apenas enquanto enquadramento para o estudo de uma evolução da noção de obras *site-specific* que inclui práticas artísticas mais recentes e cada vez mais desmaterializadas, tanto no seu lugar de conceção como de exposição. Foi nestas diferentes possibilidades de abordagem ao lugar que se encontrou um

---

<sup>22</sup> Destacam-se alguns artigos (Lima e Mota, 2010; Lima e Oliveira, 2005) e a dissertação de mestrado (Lima, 2007) de Francisco Cardoso Lima, dedicada ao “atelier enquanto lugar processo de criação artística”; assim como a dissertação de mestrado (2010) e a tese de doutoramento (2016) de Nuno Sousa Vieira, que tem vindo a dedicar o seu trabalho prático e teórico a uma reflexão sobre os processos de transferência de uma obra do ateliê para o museu e vice-versa. Elaborados por dois artistas plásticos, estes estudos mostram, mais uma vez, como a reflexão sobre as transformações dos ateliês e as suas consequências para os espaços de exposição partem sobretudo dos artistas e da sua prática. Estes estudos em específico correspondem a visões pessoais dos dois artistas tendo como base o seu próprio processo de trabalho e prática expositiva, mas não deixam de constituir referências importantes como trabalhos nacionais dedicados aos ateliês.

paralelo de enquadramento para a evolução da noção de ateliê de um espaço físico para um lugar que, sendo real ou virtual, pode ser caracterizado por uma variedade de características e condições, conforme se pretende aqui demonstrar.

Lane Relyea (2010) analisa precisamente essa evolução da concepção de ateliê e a sua desvinculação de um sistema artístico fechado e linear (ao qual Buren se refere no seu texto, por exemplo) para o situar numa estrutura em rede que caracteriza o mundo artístico contemporâneo. Segundo esta perspetiva, o ateliê e o museu não ocupam já lugares separados e sequenciais ou hierárquicos, mas constituem-se antes como dois elementos ao mesmo nível de uma infinidade de outros que dialogam reciprocamente entre si e constituem essa rede flexível, informal, contínua e multidirecional. É através deste enquadramento que se pode entender o conceito de nomadismo cada vez mais inerente ao artista contemporâneo (Meyer, 2000) e, por consequência, a ideia de mobilidade aplicada ao ateliê. O museu, por sua vez, passa também a abrir-se a novos tipos de projetos *time-based*, abertos e interativos que cada vez mais fazem coincidir o espaço de criação com o espaço de exposição, naquilo que Claire Bishop designa como *atividade institucionalizada do ateliê* (2004: 52) e Hans Ulrich Obrist, referindo-se à exposição *Laboratorium*,<sup>23</sup> descreve como “espaços de trabalho que ocorrem como um esbatimento criativo entre a produção e a exposição de obras de arte” (Obrist e Vanderlinden, 2001: 19). Estes conceitos, referindo-se a práticas artísticas e expositivas atuais, facilmente se podem aplicar à relação fluida entre o ateliê e o museu que esta investigação pretende evidenciar, sendo por isso usados também como enquadramento teórico para o segundo capítulo da tese.

### III. PLANO E MÉTODOS DE INVESTIGAÇÃO

Como já foi referido, o objetivo principal desta tese é procurar entender como é que o museu tem acolhido os ateliês de artista. Todo o plano de investigação foi, assim, definido de acordo com esta questão principal a partir da qual se organizaram, num

---

<sup>23</sup> Realizada entre 27 de junho e 3 de outubro de 1999 no então Provinciaal Fotografie Museum (atualmente Fotomuseum Antwerp), em Antuérpia, propôs-se ser “um projeto interdisciplinar no qual o laboratório científico e o ateliê de artista foram explorados com base nos seus variados conceitos no âmbito de diferentes disciplinas” (Obrist e Vanderlinden, 2001: 17)

primeiro momento, alguns tópicos de análise que orientaram a pesquisa bibliográfica: a) definições e características do ateliê, enquanto lugar onde se desenvolvem os processos de criação, ao longo da história da arte e noções sobre a sua expansão na contemporaneidade; b) musealização de ateliês de artista; c) modalidades de exposição de ateliês de artista em museus; d) formas e funções de ateliês contemporâneos e as suas relações com o museu; e) nomadismo do artista contemporâneo, ou o museu como ateliê do artista.

A análise crítica da bibliografia reunida a partir destes tópicos permitiu perceber que existem várias possibilidades de abordagem ao ateliê de artista mas, estando esta tese integrada num doutoramento em museologia, optou-se por elaborar um plano que, partindo do ateliê enquanto objeto principal de estudo, cruzasse especificamente os dois dispositivos, ateliê e museu, no contexto da arte contemporânea.

Procurando-se que esta investigação se constitua como um estudo dinâmico e atualizado sobre um tema que carece ainda de aprofundamento teórico no contexto dos estudos de museus em Portugal, identificou-se um conjunto significativo de exemplos concretos, nacionais e internacionais que, pelas suas características, contribuem para uma compreensão mais clara da relação fluida entre ateliê e museu. Este trabalho não se baseia, assim, num estudo focado de um número reduzido de casos mas pretende sobretudo fazer um primeiro mapeamento de exemplos distintos. Enquadrados nos grupos de análise definidos para procurar dar resposta à questão principal de investigação, esses exemplos criam um contraponto dinâmico entre si que contribui para o entendimento da interseção entre o ateliê de artista e o museu de arte contemporânea que esta tese pretende promover.

Se a bibliografia geral e específica, referida atrás, sobre as diferentes possibilidades de relação entre os ateliês de artistas e os museus de arte contemporânea se constituiu como uma parte significativa e essencial da documentação usada para esta investigação, a outra tratou-se sobretudo dos dados recolhidos diretamente nos ateliês de alguns artistas nacionais que integram os diferentes exemplos mapeados, bem como

em catálogos e diversos documentos (fotografias, folhas de sala, relatos, *press releases*, etc.) disponíveis online.

Os métodos de recolha da documentação incluíram, assim: (1) a análise teórica e crítica da bibliografia; (2) a observação e registo, no local, dos processos e vivências dos artistas nos seus ateliês e/ou em espaços de exposição, sempre na perspetiva de um relacionamento entre ateliê/ museu; (3) a realização de conversas com alguns artistas, gravadas e transcritas; (4) a recolha da documentação existente sobre os artistas, os seus ateliês e a sua relação com o museu (nos próprios ateliês, quando existente; na imprensa e na literatura específica, nomeadamente em monografias e em catálogos de exposições).

Em relação à metodologia de análise da documentação recolhida, esta investigação utiliza o método qualitativo<sup>24</sup> na medida em que se faz a análise e interpretação de textos, relatos e histórias sobre os artistas, os seus ateliês e os seus processos de trabalho em relação com o museu, mas também investigação documental em bibliotecas e arquivos, bem como registo de observações feitas durante a visita a alguns ateliês e em conversa com alguns artistas. Por se centrar também nos processos (de criação e de exposição) e na documentação produzida pelos artistas ou pelos museus para a criação de obras e/ou exposições, bem como nos relatos dos próprios sobre esses processos, mais do que na obra ou na exposição final, esta investigação põe em prática também alguns métodos da *crítica genética*<sup>25</sup> ou *crítica de processo*<sup>26</sup>, uma

---

<sup>24</sup> Para mais sobre o método qualitativo de investigação científica ver, por exemplo: CRESWELL, J.W. (2013). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Sage; DENZIN, N. K., & LINCOLN, Y.S. (2011). *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Sage; QUIVY, Raymond e CAMPENHOUDT, Luc Van (1992). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva; VALES MARTINEZ, Miguel S. (1997). *Técnicas cualitativas de investigacion social*. [S.L.]: Editorial Sintesis.

<sup>25</sup> A *crítica genética* teve origem por volta de 1979/80 enquanto uma metodologia de estudo de uma obra literária a partir dos seus manuscritos preparatórios. Para mais sobre este método, ver GRÉSILLON, Almuth. "Alguns Pontos sobre a História da Crítica Genética". Comunicação apresentada na conferência Seminário *Os Caminhos da Criação*. Gargano, Itália, 1990.

<sup>26</sup> Como o nome indica, esta metodologia de investigação é sobretudo aplicada à arte (para se distinguir da crítica genética, que, como referido na nota anterior, se aplica sobretudo à literatura) e visa o estudo de uma obra não a partir da análise da sua configuração final, mas sim dos vestígios do processo de trabalho (rascunhos, textos, esboços, esquemas, desenhos preparatórios, imagens, etc.), normalmente presentes no ateliê ou arquivo do artista. Para mais sobre esta metodologia ver, por exemplo: SALLES, Cecília Almeida. "Arquivos nos processos de criação contemporâneos". Comunicação apresentada na conferência Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. *Vida e ficção: arte e fricção*. Rio de Janeiro, ANPAP, 2012; SALLES, Cecília Almeida. (2010). *Arquivos de Criação: Arte e Curadoria*. São Paulo: FAPESP/ Ed. Horizonte; SALLES, Cecília

metodologia de investigação relativamente recente que tem sido estudada sobretudo no Brasil por Cecília Salles, de modo a alargar a sua aplicação à arte contemporânea. A autora explica:

[...] o debate sobre a produção artística recai, em muitos casos, sobre questões que envolvem o processo de criação. Em alguns casos, a arte contemporânea nos faz questionar as histórias das construções das obras, preservadas nos arquivos dos artistas, materiais e/ou virtuais; mas não só, pois muitas vezes as obras que vemos inviabilizam a segmentação da história de sua construção e aquilo que é mostrado publicamente.

Acredito que aqueles que têm a intenção de desenvolver uma abordagem teórico-crítica para se aproximar destas questões, apontadas como marcantes na produção contemporânea, parecem necessitar de instrumentos que falem de dinamicidade e interações. Proponho, portanto, uma perspectiva teórica que tenha como propósito a compreensão dos objetos artísticos como rede complexa de interações, sempre em estado potencial de transformação: uma crítica de processos. (Salles, 2012: 525)

#### **IV. ORGANIZAÇÃO DA TESE**

Este trabalho encontra-se organizado em dois grandes grupos de estudo que configuraram o desenvolvimento da investigação e se constituem como os capítulos principais da tese.

O primeiro capítulo – Ateliê-Exposição-Museu: dinâmicas e significados – assume um caráter de contextualização histórica, e desenvolve-se em torno das questões acerca do que se entende por ateliê de artista, da análise do seu significado ao longo do tempo e das relações (tradicionais e atuais) entre o ateliê, a exposição e o museu.

Num primeiro momento (ponto 1.1.) faz-se um breve enquadramento de todo o capítulo, explicando-se a escolha do título da tese bem como algumas opções de terminologia. De seguida, após uma breve descrição e clarificação dos significados do termo ateliê (ponto 1.2.1.), traça-se uma contextualização histórica do desenvolvimento do espaço e do conceito de ateliê ao longo da história da arte, com particular ênfase a

---

Almeida, e CARDOSO, Daniel Ribeiro. (2007). "Crítica genética em expansão". In *Ciência e Cultura*, 59, pp. 44-47. Disponível em

[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252007000100019&nrm=iso;](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019&nrm=iso)

SALLES, Cecília Almeida. (2006). *Redes da criação. Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte.

partir de meados do século XX (ponto 1.2.2.) com o surgimento de novos modelos e tipologias, consequência das alterações então processadas nas práticas artísticas e expositivas. Entendendo-se, assim, o ateliê enquanto um conceito alargado, um terceiro momento deste capítulo é dedicado à reflexão sobre o museu enquanto campo expandido do ateliê. Isto é, analisa-se brevemente o conceito de *campo expandido* proposto por Krauss (1979) e a sua apropriação para a presente investigação (ponto 1.3.), para de seguida se refletir sobre a relação fluida que uma percepção expandida do ateliê permite perceber entre ele e o museu de arte contemporânea. Enquanto lugares que, podendo coincidir, carregam contudo em si uma forte carga histórica e características distintas, o ateliê e o museu são tradicionalmente tidos como espaços e conceitos de natureza diferenciada. Por se tratar de uma oposição capaz de gerar novas leituras e interessantes dinâmicas entre os dois dispositivos, a parte final deste capítulo (ponto 1.3.1) é por isso dedicada a detetar e analisar esses diálogos e dualidades existentes entre o ateliê e o museu, o que por sua vez estabelece uma relação com o capítulo seguinte.

O segundo capítulo – O museu como espaço de acolhimento do ateliê de artista. Possibilidades de articulação – desenvolve-se em torno da questão principal desta tese, explorando diferentes modalidades de integração do ateliê (ou dos processos criativos) no museu, através de três linhas principais de análise que se constituem simultaneamente como três possibilidades de articulação entre os dois dispositivos – ateliê e museu. O objetivo deste capítulo é, através do mapeamento de diversos exemplos enquadrados em cada uma das linhas de análise (definidas a partir dos conceitos lançados no primeiro capítulo e aqui explicados mais a fundo) tentar perceber de forma concreta o(s) modo(s) como o ateliê tem sido ou pode potencialmente ser integrado no museu.

Assim, a primeira linha de análise (ponto 2.1) parte da ideia de reconstruções do ateliê (*studio reconstructions*) proposta, como já foi referido, por Jon Wood (2005b: 163-165) para designar aquilo que o autor considera ser uma tendência necessariamente



histórica e retrospectiva (que se efetiva sobretudo após a morte do artista), através da qual o ateliê é considerado, no seu conjunto material, como uma espécie de objeto arqueológico que, deslocado efetivamente para o museu, passa a pertencer ao mundo institucional da arte. No entanto, propõe-se com esta investigação uma reflexão que vai mais além ao abordar o tema da musealização dos ateliês de artistas através de duas modalidades: 1) o ateliê no museu, ou seja, as reconstruções permanentes do espaço de criação no espaço de exposição (ponto 2.1.1.); e 2) o ateliê como museu, isto é, a musealização *in situ* do espaço de criação (ponto 2.1.2.). Neste âmbito, o ateliê é considerado como um dispositivo ativo no museu pela sua possibilidade em contribuir para a documentação da prática do artista e da sua obra. Ou seja, a questão da musealização dos ateliês de artista é desenvolvida através de um conjunto de ações inerentes à prática museológica – levantamento, inventário, registo, análise, exposição e conservação do ateliê e dos seus conteúdos – que podem contribuir para a documentação, preservação e, conseqüentemente, para um conhecimento mais aprofundado da obra, do artista e dos seus processos. Apesar de não se pretender neste trabalho efetuar uma distinção marcada entre os exemplos nacionais e internacionais mas estabelecer antes uma leitura transversal, mais aberta e global, pareceu no entanto pertinente a opção, neste capítulo, em traçar um mapeamento de alguns casos existentes em Portugal onde o ateliê foi transposto e reconstruído num museu já existente, ou transformado num museu aberto ao público no próprio local (ponto 2.1.4).

A segunda linha de análise (ponto 2.2.) deste capítulo explora a ideia da exposição de ateliês de artista no espaço do museu, a partir do conceito de instalações do ateliê (*studio installations*), também proposto por Wood (2005b: 165-168), como já se referiu. Esta designação diz respeito ao modo como muitos artistas contemporâneos exploram a noção de ateliê no espaço do museu, não só como um ambiente material e físico (isto é, como uma recriação temporária do seu espaço de trabalho), mas sobretudo como uma espécie de reconstituição mental do seu processo e lugar de criação. Segundo esta, através da instalação no museu de elementos criados e selecionados por si, o artista cria um ambiente simbólico que tenta refletir (e dar a

refletir) sobre o seu modo pessoal de trabalho e de pensamento. Como refere Wood, as *instalações* do ateliê, ao contrário das *reconstruções*, são contemporâneas e antecipatórias (2005b: 163): é o próprio artista que conscientemente e através de sinais metafóricos por si escolhidos encena o seu lugar de trabalho ou o seu processo mental de criação artística, normalmente pessoais e privados, no espaço público do museu. Caberá depois aos visitantes a descodificação desses sinais usados pelo artista para dar a ver o seu lugar e processo de trabalho. Assim como no ponto anterior, também aqui se alargou o conceito de Wood para incluir outros tipos de exposição dos ateliês que não apenas a sua instalação (real ou metafórica) feita pelo próprio artista. Assim, foi possível distinguir aqui duas modalidades de integração do ateliê no museu: 1) o ateliê como documento (ponto 2.2.1.), ou seja, a sua recriação formal e efetiva no espaço do museu, realizada não pelo artista mas sim pelos curadores do museu ou comissários da exposição como complemento a uma exposição temporária e feita com o objetivo de contextualizar ou evidenciar um qualquer aspeto essencial da prática de um artista normalmente já falecido; e 2) o ateliê como obra de arte (ponto 2.2.2.), que pressupõe não necessariamente uma reconstrução do ateliê mas antes uma apresentação de trabalhos que se relacionam (física ou metaforicamente) com ele. Esta modalidade distingue-se da anterior sobretudo pelo facto de o ateliê se integrar no museu através de uma opção assumida dos próprios artistas (e não dos curadores) em mostrar o seu lugar, espaço e/ou processo de criação no museu (quer seja através de elementos materiais retirados do ateliê privado, como se verá no ponto 2.2.2.1.; ou através de símbolos que remetem para ele, casos analisados no ponto 2.2.2.2.). Assim como no ponto anterior, também aqui são elencados um conjunto heterogêneo de exemplos, nacionais e internacionais, que se consideram pertinentes para ilustrar as leituras propostas sobre esta possibilidade de articulação entre o ateliê e o museu.

Por fim, a terceira linha de análise (ponto 2.3) trata a questão do museu enquanto ateliê de artista, através da ideia de mobilidade aplicada ao ateliê, uma proposta com base no conceito de nomadismo do artista contemporâneo (Meyer, 2000), cada vez mais solicitado (ou ele próprio com essa opção pessoal de trabalho) para

trabalhar especificamente nos espaços onde expõe. Através dos exemplos aqui mapeados propõe-se, então, fazer coincidir o artista e a sua atividade com o seu próprio ateliê, que passa deste modo a ser cada vez mais móvel e a ocupar um novo espaço, ativo, público e aberto, no museu. Enquadrando este tópico no âmbito de algumas das propostas mais recentes relativas à atividade dos museus de arte contemporânea, estabelece-se, por exemplo, uma relação com o que Claire Bishop chama de *atividade institucionalizada do ateliê*, uma ideia já referida atrás e que diz respeito a um modelo de exposição de arte contemporânea como um ateliê ou laboratório experimental onde o processo é valorizado em detrimento da obra finalizada e fechada (2004). Uma noção a que Hans Ulrich Obrist (Obrist e Vanderlinden, 2001) também se refere para designar uma abordagem mais flexível e aberta dos museus de arte contemporânea aos seus próprios modos e modelos de exposição que, cada vez mais baseados em comissões específicas, podem assumir formatos tão diversos como encontros, reuniões ou conversas informais. De um modo geral, pretende mostrar-se aqui o entendimento da integração efetiva do ateliê no museu como uma nova possibilidade de relação entre os dois dispositivos e, conseqüentemente, de uma definição atualizada, mais alargada e transversal – enquadrada na rede que caracteriza o mundo contemporâneo (Relyea, 2010) – do ateliê e do seu lugar no museu de arte contemporânea.

Convém referir, por fim, que todos os exemplos apresentados ao longo do segundo capítulo não são exclusivos do tópico onde se inserem, mas foram integrados em cada uma das linhas de análise por se entender que, especificamente para a presente investigação, as suas características se adequavam mais a ela do que às restantes. Por outro lado, se alguns dos casos estão já bastante estudados, constituindo referências essenciais em qualquer reflexão sobre o ateliê de artista, outros carecem ainda de uma análise mais aprofundada com este enquadramento, constituindo por isso também eles tópicos interessantes para investigações futuras que tenham como objetivo atualizar o entendimento do ateliê, da sua relação com o museu, ou estudar mais a fundo a prática de um determinado artista a partir não da obra finalizada, mas do processo que leva à sua criação e exposição.

Por fim, nas considerações finais faz-se um breve resumo das principais questões e problemáticas levantadas ao longo desta investigação. Sem se procurar estabelecer conclusões definitivas, propõe-se algumas possibilidades de resposta à questão principal, que se considera poderem elas próprias ser o ponto de partida para investigações futuras. De facto este trabalho procurou sobretudo lançar as bases para novos questionamentos no âmbito dos estudos de museus que pudessem ter o ateliê como objeto principal de estudo.<sup>27</sup> Simultaneamente, ao apresentar um conjunto variado de exemplos, procurou alertar-se para a heterogeneidade das práticas artísticas atuais e, consequentemente, dos tipos, formas e definições de ateliês bem como das relações que estes estabelecem com o museu. Este entendimento em rede, dialético e dinâmico entre o artista, o ateliê e o museu revela a pertinência em estudar estes dispositivos não enquanto elementos isolados mas sim integrados numa abordagem transdisciplinar que os enquadre na realidade do mundo atual:

The diversity of the object-entities necessitates the acknowledgement of the equally heterogeneous processes of creation which accompany the musealisation of “things”. Neither are acts of creation straightforward, for they are not simply material, but complex metaphysical formulations and transformations which create and refigure the identities of objects through the entire course of their lives. (Walklate, 2011: 15)

---

<sup>27</sup> Rachel Esner, Sandra Kisters e Ann-Sophie Lehmann propõem mesmo o desenvolvimento de um novo campo de investigação dedicado ao “estudo dos ateliês” [*studio studies*] (Esner, Kisters et al., 2013: 7)

## 1. Ateliê-Exposição-Museu: dinâmicas e significados

The notion that thinking takes precedence over making – that the mind is privileged over the hand – remains the foil against which both the work of art and the image of the artist are defined. The studio itself, if not as a workspace then at least as a concept, remains a determining factor, even for those who claim to undermine its discourse or leave it behind altogether.<sup>28</sup>

(Esner, 2013: 122)

Esta tese tem como base o entendimento de que o ateliê não só foi como continua a ser um elemento determinante em qualquer prática artística. No entanto, consciente das profundas alterações que sobretudo desde os anos 1960 se têm vindo a processar no mundo da arte, entende-se que o próprio conceito de ateliê deve ser definido segundo novas perspetivas que o enquadrem adequadamente no contexto artístico atual que é dinâmico, conectado e transdisciplinar. Assim, este primeiro capítulo pretende constituir-se como um enquadramento da investigação, procurando mostrar o que se entende atualmente por ateliê de artista, traçando uma breve contextualização histórica do termo, bem como uma análise do processo da sua eventual expansão para novas tipologias e, consequentemente, novos significados, especificamente na sua relação com o museu.

Este capítulo organiza-se, assim, em três pontos. Inicialmente é feito um breve enquadramento de todo este primeiro grupo de desenvolvimento a partir da questão principal que orientou a investigação, já referida atrás. No segundo é feita uma clarificação dos termos utilizados para referir o espaço de criação do artista, que se considera da maior importância, na medida em que os termos que normalmente são utilizados na língua portuguesa foram apropriados de línguas estrangeiras, carregando consigo significados que é necessário ter em conta. De seguida são apresentados exemplos da expansão da definição de ateliê, estabelecendo-se um paralelo entre o desenvolvimento da noção de espaço e o alargamento das práticas artísticas a novos

---

<sup>28</sup> “A noção de que o pensamento tem precedência sobre a produção – que a mente é privilegiada em relação à mão – permanece o cenário contra o qual tanto a obra de arte como a imagem do artista são definidos. O próprio ateliê, se não enquanto espaço de trabalho pelo menos enquanto conceito, permanece um fator determinante, mesmo para aqueles que afirmam minar o seu discurso ou abandoná-lo completamente.”

*media* e, conseqüentemente, a novos contextos e lugares de criação e exposição. Procurou-se com esta leitura enquadrar os três grupos de análise em que se divide o segundo capítulo deste trabalho, ao mesmo tempo que se lançaram pistas para uma leitura dinâmica entre os dois dispositivos, ateliê e museu. Por fim, no terceiro ponto, partindo precisamente da existência de uma relação dialética entre o espaço de exposição e o espaço de criação, faz-se uma reflexão sobre o museu enquanto campo expandido do ateliê, o que permite por sua vez estabelecer uma ligação para o desenvolvimento do segundo capítulo da tese.

### 1.1. Do ateliê para o museu?

[...] saindo da tradição austera do ateliê romântico dos países da Europa central do início do século XIX, o local de trabalho do artista vai ganhando contornos cada vez mais vinculados a funções que não são puramente de produção, mas que derivam da complexificação do sistema artístico, nomeadamente em França, onde as vicissitudes da academia, a crescente insatisfação em relação ao sistema seletivo, a inadequação dos processos de instalação dos salons e o surgimento de um mundo artístico no qual artistas, críticos [...], colecionadores e comissões de compras de museus necessitam de ter um contacto com o trabalho artístico anterior à sua exposição pública. Num certo sentido, poderíamos mesmo dizer que o sistema artístico tem no ateliê – mais do que no museu – a sua origem.

(Sardo, 2007: 84-85)

Tradicionalmente, as obras de arte seguem um percurso mais ou menos estabelecido: o artista cria a obra na privacidade do seu ateliê; ela será depois exposta num museu ou galeria, podendo ser eventualmente adquirida para uma coleção institucional ou privada, ou voltar para o ateliê, onde ficará até nova exposição. Esta visão do mundo da arte descrita por Lawrence Alloway em *Network: The Art World Described as a System* (1972) insere o ateliê (ao qual sucede o museu e o colecionador) num sistema linear onde o espaço de criação é visto como o primeiro lugar de apresentação da obra de arte.

Neste *sistema artístico linear* o papel do artista é o de produtor de um objeto cujo(s) significado(s) não controla depois dele sair para uma exposição. Deduz-se,

assim, que o lugar privilegiado de criação da obra de arte é, de facto, o ateliê, e não por acaso ele é muitas vezes evocado como o *substituto físico da mente* do artista (Wood, 2005b: 158). Aceder ao ateliê é uma oportunidade única de contactar, em primeira mão, com as intenções, referências e processos do trabalho artístico. E todas as pistas aí recolhidas revelar-se-ão uma mais-valia para a compreensão da obra exposta.

The studio is traditionally perceived as the site of original, unique, authentic and impassionate artistic endeavor, and a space in which viewers become visitors. Visiting an artist's studio, in turn, enables a 'behind the scenes', experimental insight into the artist and his or her work in its correct originary context, prior to the post-studio spaces of the gallery or museum. Studios are thus not only seen as the sites of production of art, but can also give us experience of the background or backdrop of an artist.<sup>29</sup> (Wood, 2005b: 158)

Assim se criou uma imagem romantizada, mítica até, do ateliê do artista que, surgida sobretudo ao longo do século XIX em muitos casos ainda hoje se mantém, quer na teoria sobre o tema, quer na noção generalizada sobre a natureza desse espaço. Íntimo, pessoal e normalmente inacessível, o ateliê é tido como o lugar privado onde o génio criativo se manifesta dando origem às obras de arte que serão, apenas na sua versão finalizada, mostradas ao público. A surpresa ao entrar pela primeira vez no ateliê de Alberto Carneiro, descrita no início, é sintomática desta noção do ateliê como um espaço extremamente privado e pessoal; onde qualquer atividade é ditada pela rotina pessoal do artista, e onde o visitante se sente quase como um intruso; onde tudo o que lá está parece lá pertencer sem qualquer desajuste; ou como se o simples facto de se visitar aquele espaço fosse desvendar todos os mistérios da criação artística.

Foi por recusar esta noção romantizada do ateliê, bem como a ideia tradicional do processo de criação e exposição da arte que Daniel Buren declarou, em 1971, a *extinção* do ateliê (1971: 59). Apesar de radical, a abordagem de Buren é característica de um período marcado por um forte questionamento por parte de alguns artistas, dos

---

<sup>29</sup> “O ateliê é tradicionalmente percebido como o lugar de um esforço artístico original, único, autêntico e apaixonado, e um espaço onde os observadores se tornam visitantes. Por sua vez, visitar um ateliê de artista possibilita uma percepção experimental “de bastidores” sobre o artista e o seu trabalho no seu contexto original e correto, anterior aos espaços *post-studio* da galeria ou museu. Os ateliês são assim não apenas vistos como os lugares de produção da arte, mas podem também proporcionar uma experiência do background ou contexto de um artista.”

principais dispositivos do sistema artístico – o museu, a exposição e o ateliê – e do modelo linear de produção, exposição e circulação da obra de arte. O ateliê que Buren diz abolir é, para ele, característico de uma prática que o artista considera tradicional e ultrapassada, optando por trabalhar *in situ*, isto é, fazendo coincidir o seu lugar de criação e produção com o lugar de exposição. Deste modo, Buren evidenciava que o conceito de ateliê estava dependente da natureza da produção artística: uma prática tradicional como a pintura ou a escultura necessitavam de um ateliê tradicional; enquanto que a prática *site-specific* do artista não dependia de um espaço de trabalho específico, podendo mesmo realizar-se sem ateliê.

Desde que Buren escreveu o seu texto até aos nossos dias, o conceito de ateliê de artista sofreu algumas alterações, adaptando-se às rápidas mudanças e múltiplas perspectivas características da arte contemporânea e, de um modo geral, da pós-modernidade. Por isso, defende-se, como Jens Hoffmann (2012), que em vez de *extinção* talvez se deva antes falar de uma *expansão* da noção de ateliê, como se explicará adiante.

Muito simplesmente, os artistas trabalham onde podem e como podem (Storr, 2010: 49). O próprio Buren que, juntamente com Robert Smithson ou Bruce Nauman (n.1941), por exemplo, é considerado um dos protagonistas do que se convencionou chamar uma prática *post-studio*,<sup>30</sup> acabará por afirmar, em 1988: “O meu ateliê é, de facto, onde eu próprio me encontro” (Davidts e Paice, 2009: 80). Ao fazer coincidir o seu ateliê com a sua própria presença e ação enquanto artista (independentemente do espaço físico onde se encontrava), Buren não só contestava mais uma vez a visão e a identidade tradicional do ateliê, mas também abria portas à possibilidade de expansão

---

<sup>30</sup> O termo *post-studio* surgiu principalmente como consequência das práticas de Robert Smithson e Daniel Buren, que nas décadas de 1960 e 1970 procuraram sair efetivamente do ateliê (que para eles simbolizava um tipo de prática tradicional que desejavam ultrapassar) para trabalhar na natureza ou em espaços específicos de exposição. Apesar de não se saber por quem ou quando foi utilizado pela primeira vez (em 1972 Lawrence Alloway usa a expressão *a post-studio system of operation* [uma sistema de operações *post-studio*] para caracterizar a prática de Smithson (Singerman, 2010); e na mesma década, John Baldessari lecionava uma disciplina no California Institute of Arts designada “Post-Studio Art”), o termo continua ainda a designar as práticas artísticas que não necessitam de um ateliê físico para a sua produção, concretizando-se especificamente no momento da exposição ou apresentação pública (como a performance, a instalação, a *land art*, etc.). Como a presente investigação pretende evidenciar que, em vez de ser considerado ultrapassado, o ateliê subsiste e deve ser antes entendido enquanto um conceito expandido que pode assumir diversos formatos, modelos e definições de modo a poder adaptar-se a diferentes práticas artísticas (que podem, efetivamente, não necessitar de um espaço físico para se concretizar), a opção foi evitar a designação *post-studio*, que apenas é referida em citações de outros autores. Para mais sobre a discussão sobre este termo, ver, Jones (1996, pp. 270-278); Jones (2010a); Davidts (2006); Davidts e Paice (2009, pp. 7-8); Tumlrir (2012).



do conceito para novos modelos e concepções alternativas. A partir do momento em que a definição tradicional de ateliê começou a ser contestada e a relação dos artistas com os seus espaços de criação conheceu novas dinâmicas, processou-se também uma “reavaliação das relações tradicionais entre o artista e museu” (Kennedy, 2007: 25-26) e, por consequência, entre o museu e o ateliê. Se ao longo da história da arte o ateliê e o museu foram seguindo caminhos paralelos, como dois elementos complementares mas distintos de um mesmo sistema, a partir de meados do século XX essa relação sofreu importantes alterações.

Como se pretende mostrar, essas novas relações dialéticas entre o ateliê e o museu revelam que, de facto, ao contrário de se ter extinguido, o ateliê permaneceu como um dispositivo que pode assumir um papel preponderante enquanto ativador de novas abordagens no contexto da museologia contemporânea, nomeadamente no que diz respeito à documentação, exposição e circulação da obra de arte.

Despite shifts in artistic practices, sites, and modes of production that might lead us to suspect the studio is irrelevant – obsolete – it remains a place where artists go or long to return to, something they have or seek to obtain. As a way of maintaining process, participating in a discourse, and not losing that sometimes elusive or vulnerable identity of being an artist, the studio endures.<sup>31</sup> (Jacob e Grabner, 2010: xii)

Buren é novamente um exemplo.<sup>32</sup> Apesar de em 1971 ter proclamado a *extinção* do ateliê, a prática que desde então desenvolve, trabalhando direta e especificamente em espaços de museus e galerias de arte levou-o a “converter o museu no seu ateliê, uma e outra vez”, exemplificando claramente a expansão da ideia de

---

<sup>31</sup> “Apesar das mudanças nas práticas, lugares e modos de produção artística que poderiam levar à suspeita de que o ateliê é irrelevante – obsoleto – ele permanece um lugar para onde os artistas vão ou anseiam voltar, algo que possuem ou procuram obter. Enquanto um modo de manter um processo, participar num discurso, e não perder aquela identidade, por vezes elusiva ou vulnerável, de ser artista, o ateliê perdura.”

<sup>32</sup> Apesar de vários outros artistas, para além de Daniel Buren, terem explorado uma ideia expandida de ateliê, e apesar de, como indica Alex Coles (2012: 12), o conceito de ateliê que Buren descreve já não ser o mesmo que prepondera atualmente, o artista é ainda um dos exemplos mais citados na bibliografia sobre o tema. Apesar de dever ser interpretado tendo em consideração a data em que foi produzido, o texto de Buren continua a ser pertinente porque, tendo sido escrito por um artista cuja prática é um dos exemplos pioneiros da *site-specificity*, reflete na primeira pessoa sobre os pressupostos da arte do seu tempo e explora conscientemente o seu reflexo nos lugares de criação e exposição.

espaço de criação para abarcar novas tipologias de ateliê e novas dinâmicas de relacionamento com os espaços de exposição:

Since every artwork, Buren realized, is made on site, a separate workspace became an obsolete, useless, even absurd relic. [...] He exchanged the fixed workspace of the studio for a moveable, mobile spatial condition, an artistic situation of work. Ever since then, his studio has coincided with the institutional context in which he operates.<sup>33</sup> (Davidts e Paice, 2009: 67)

A questão que este ponto coloca: Do ateliê para o museu?, pretende evidenciar que se assume *a priori* uma relação dialética e de confluência entre os dois dispositivos, ultrapassando-se a noção de que o sistema de produção e exposição de uma obra de arte consiste num movimento sequencial que parte exclusivamente do ateliê e termina no museu. Como se referiu ao longo da introdução, é sobretudo a prática dos artistas que leva, em primeiro lugar, a uma reflexão dos próprios sobre os seus lugares de trabalho e exposição e, depois, dos museus sobre essa mesma prática, que procuram acolher. Assim se compreende que o movimento do ateliê para o museu deixa de ser das obras de arte finalizadas e passa a ser do próprio artista, quando os seus processos de trabalho são de diferentes modos acolhidos e integrados no espaço de exposição. De um modo geral, neste ponto propõe-se fazer um enquadramento e contextualização dessa deslocação do ateliê para o museu. A presente investigação, embora tenha sempre como ponto de partida o ateliê – considerado tanto enquanto espaço físico como condição de criação artística (Wainwright, 2010: ix) – não o assume como um dispositivo isolado, pertencente àquele *sistema linear* referido no início, mas procura antes, como já se referiu, enquadrá-lo numa definição atual e numa fluidez recíproca com o museu.

---

<sup>33</sup> “Na medida em que cada obra, apercebeu-se Buren, é feita no local, um espaço de trabalho separado torna-se uma relíquia obsoleta, inútil, absurda até. [...] Ele trocou o espaço de trabalho fixo do ateliê por uma condição espacial móvel e portátil, uma situação artística de trabalho. Desde então, o seu ateliê tem coincidido com o contexto institucional onde opera.”

## 1.2. O que é o ateliê de artista? Conceitos e contextos

As one of those rare places in an industrial society where physical labor and complete production cycles remain visible, most people find an artist's studio fascinating.<sup>34</sup>

(Ursprung, 2012: 11)

Conforme se percebe pelo título desta tese, optou-se por utilizar a designação ateliê e não estúdio para referir o lugar de trabalho dos artistas. Como este estudo se enquadra essencialmente no período contemporâneo, talvez fosse espectável o uso do termo estúdio que, como se verá a seguir, remete à partida para um espaço mais atual. De facto, muitos artistas e curadores contemporâneos referindo-se aos espaços de trabalho artístico usam a designação estúdio porque, talvez como consequência da identificação do termo com espaços arquitectónicos modernos e amplos (como os *lofts*, por exemplo), se trata aparentemente de um termo mais atual que, quando ligado ao mundo da arte, é sobretudo reflexo de uma prática interdisciplinar que pode incluir diferentes *media* e especializações, desde o design até à arquitetura, por exemplo. No entanto, como se verá a seguir, o termo tem origem precisamente num momento em que os artistas procuravam elevar a sua prática, promovendo uma aproximação com a prática intelectual, de reflexão e o pensamento teórico, daí a utilização de *studio* – estúdios – como espaços dedicados especificamente à leitura, estudo e reflexão.

A designação de ateliê, por sua vez, carrega consigo uma riqueza histórica que a liga desde cedo à prática artística diferenciada do trabalho artesanal, e por isso mais enraizada na expressividade pessoal do que no trabalho manual repetitivo característico das oficinas, como se verá a seguir. Simultaneamente, o ateliê tem-se mantido como um espaço e uma noção constante ao longo da história da arte, adaptando as suas características de acordo com as diferentes práticas e processos artísticos que alberga, e expandindo a sua definição para novos significados. É precisamente esta ligação constante com a prática artística e com o mundo da arte que se pretende reter e evidenciar ao preferir aqui o termo ateliê.

---

<sup>34</sup> “Como um daqueles raros espaços de uma sociedade industrial onde o trabalho físico e ciclos completos de produção permanecem visíveis, a maior parte das pessoas acha um ateliê de artista fascinante.”

### 1.2.1. Ateliê *versus* Estúdio *versus* Oficina. Apontamentos para uma clarificação dos conceitos e contextualização histórica (do período medieval ao século XIX)

Sempre me referi a este espaço como atelier, mas apenas por uma questão de formação, por ser o termo vulgarmente usado em Portugal. É evidente que existe um trabalho oficial, mas também um lado de laboratório e de investigação. E de desenho, que tradicionalmente é associado ao lado mais conceptual e portanto, corresponde mais à ideia de estúdio no sentido original do termo, isto é, como sala de estudo, enquanto espaço de conceptualização e reflexão sobre questões que estão na base de um trabalho [...].

Pedro Calapez, cit. por Diogo Freitas da Costa (Costa, 2015: 26)

Em poucas palavras, Pedro Calapez aponta aqui algumas das principais funções tradicionalmente associadas ao trabalho no ateliê – “trabalho oficial, [...] de laboratório e de investigação [...], espaço de conceptualização e reflexão” – e que de certo modo têm vindo a definir as características associadas a este espaço ao longo do tempo. Ateliê e estúdio são os principais termos utilizados como referência ao espaço de trabalho do artista, e, apesar de terem origens distintas, muitas vezes são usados para referir exatamente o mesmo. Simultaneamente, dependendo do contexto em que são utilizados, cada um dos termos carrega em si conotações – positivas ou negativas – que são um reflexo da sua rica carga histórica mas também da falta de clareza com que são atualmente percebidos. E se a língua portuguesa se apropriou das palavras estrangeiras – de *atelier* usado em francês, e de *studio* em inglês – a ambiguidade etimológica do termo com que se denomina o lugar de criação do artista não é exclusiva da nossa língua, contribuindo largamente para a riqueza e complexidade do conceito.

The connotations of the words used for the site of the artist’s work – studio, bottega, atelier – are rich: place of retreat/ withdrawal (the English studio/ study); but also shop, store (the Italian bottega), and the combination of workplace with exhibition place and sales outlet has had a long life. The French atelier derives from the Old French *astelle* (modern French *attelle*), the piece of wood used to

bind horses, hence a harness or more properly a yoke – different again.<sup>35</sup> (Alpers, 2010: 126-127)

De facto, nas várias línguas europeias os termos que designam o lugar de trabalho do artista são por vezes, como no caso do português, apropriados de uma língua para a outra, causando alguma confusão quanto à sua origem e sobretudo quanto à sua definição e utilização no âmbito da história da arte e dos estudos artísticos e museológicos. Em português é comum o uso de ateliê para designar o espaço de trabalho de um artista, e a sua apropriação do francês *atelier* relaciona-se certamente com a conotação mais romântica e tradicional que é normalmente atribuída ao termo, como se verá a seguir. Por sua vez, o uso de estúdio – do inglês *studio* – parece indicar, no discurso e na literatura mais recente em português sobre os artistas e os seus processos criativos, um espaço mais dinâmico e contemporâneo, onde podem trabalhar várias pessoas em equipa.<sup>36</sup> Apresentam-se de seguida as origens e a evolução dos diferentes termos, o que permitirá perceber que eles são talvez mais atuais do que à partida se poderia supor, propiciando-se a um alargamento do seu próprio significado de modo a adaptar-se às características da produção artística contemporânea.

Na definição atual, ateliê (do francês *atelier*) designa o “espaço onde se realiza algum tipo de trabalho artístico ou de artesanato”, referindo-se também à “oficina ou estúdio de artistas ou profissionais de arte.”<sup>37</sup> Oficina e estúdio aparecem, assim, como sinónimos de ateliê: “1. Local de trabalho de um artista ou de quem trabalha em seu nome (ex.: ateliê de arquitetura) = estúdio/ 2. Local onde artesãos ou operários podem trabalhar em conjunto (ex.: ateliê de costura). = oficina).<sup>38</sup> O ateliê é ainda definido como uma aula, sessão ou curso prático sobre uma atividade ou sobre um assunto

---

<sup>35</sup> “As conotações das palavras usadas para o espaço de trabalho do artista – estúdio, *bottega*, ateliê – são ricas: lugar de retiro/ afastamento (o *studio/study* inglês); mas também loja (a *bottega* italiana), e a combinação de espaço de trabalho com lugar de exposição e ponto de venda teve uma vida longa. O francês *atelier* deriva do francês antigo *astelle* (*attelle* no francês moderno), a peça de madeira usada para ligar cavalos, daí um arreio, ou mais propriamente um jugo – diferente novamente.”

<sup>36</sup> Como muitas vezes o espaço de criação artística é usado simultaneamente como espaço de habitação, o termo “estúdio” passou ainda a designar um apartamento aberto, normalmente apenas com uma divisão e destinado a um habitante. Complicando ainda mais a terminologia usada para os espaços de trabalho do artista, o termo “estúdio” alarga assim a sua definição para significar tanto um lugar de vida doméstica como um espaço de criação artística (seja ela manual ou conceptual). (Elderfield, 2015a: 25; Waterfield, 2009: 1).

<sup>37</sup> “atelier”, in 2003-2006. *Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico* [em linha]. Porto: Porto Editora, disponível em <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/atelier>

<sup>38</sup> “ateliê”, in 2008-2013, *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/ateliê>

específico – é comum ouvir-se falar, por exemplo, de ateliês (ou oficinas) de leitura, ou de ateliês para o público, dedicados a explorar um tópico inerente a uma peça ou exposição num museu.

Por sua vez, estúdio (do inglês *studio*) é definido como “oficina de artista”<sup>39</sup> “onde trabalham pintores, escultores ou arquitetos,”<sup>40</sup> mas também como o lugar onde se fazem filmagens de cinema e fotografias, ou como um apartamento de uma assoalhada. Tanto a definição de ateliê como a de estúdio remetem para um outro termo: oficina (do latim *officina*). Por sua vez, oficina possui várias definições: um lugar de trabalho, onde se exerce qualquer tipo de arte ou ofício; uma dependência das igrejas ou conventos destinada a refeitório, dispensa ou cozinha; um laboratório; uma arrecadação; um estabelecimento onde se fazem reparações em automóveis (= garagem). A definição de oficina também como uma “aula ou curso sobre uma atividade ou assunto específico (ex. oficina de escrita, oficina de fotografia)”<sup>41</sup> remete simultaneamente para o ateliê.

Ateliê, estúdio e oficina são assim os três principais termos que em português designam o local de trabalho do artista, e que, pelas suas definições, podem ser aplicados a uma variedade de espaços ou lugares. Como refere Pascal Griener (2014: 13), na Europa o ateliê é designado por termos muito diversos, e é de notar que os três usados em português têm origens diferentes, e que, como referia Pedro Calapez na citação que inicia este capítulo, é por uma questão de formação (ou de hábito até) que se usa um em detrimento do outro. Assim, o mais usual é utilizar-se a palavra ateliê que, precisamente por essa questão de hábito de utilização se vulgarizou para referir um lugar que automaticamente remete para a atividade artística e criativa, ao contrário de oficina, que vulgarmente está associada a uma prática mais manual, de artesanato ou pequena indústria.

---

<sup>39</sup> “estúdio”, in 2008-2013, *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, op. cit.

<sup>40</sup> “estúdio”, in 2003-2006. *Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*, op. cit.

<sup>41</sup> “oficina”, *Idem, ibid.*

Já em 1832 Quatremère de Quincy<sup>42</sup> criticava como inapropriado o uso, neste caso na língua francesa, do termo *atelier* para designar o lugar de trabalho dos “artistas liberais”, elogiando os italianos pela utilização de *studio*, melhor adequado às artes do “gênio”. Escreve o autor :

ATELIER, s.m. C’est en général le nom qu’on donne à un lieu où les artistes travaillent.

Quoique les mots n’aient de valeur que par l’idée qu’on y attache, et que l’usage en détourne le sens, cependant le mot communique souvent aussi, à l’idée qu’il représente, une espèce de fausseté, surtout lorsqu’une acception vulgaire l’a consacré à un usage trivial. De ce nombre est sans doute le nom d’*atelier*, dont les artistes eux-mêmes appellent leur laboratoire ou cabinet d’étude. Ce mot, employé aux travaux les plus mécaniques des arts les moins libéraux, paroît peu convenir à l’exercice des arts du génie. Il n’a pu s’introduire que par le défaut de distinction que le peuple n’aura point su faire entre les arts de la main, et ceux où il croit que son habileté entre pour beaucoup, lorsque c’est l’esprit qui en fait le plus. L’équivoque du mot ne peut être que défavorable aux arts dans un pays où l’opinion produit l’estime, et où le moindre préjugé influe sur l’opinion.

Les Italiens appellent *studio*, lieu d’étude, ce que les artistes appellent *atelier* en France. Si le langage des peuples est la première peinture de leurs idées, on ne saurait disconvenir que cette dénomination n’indique, de la part des Italiens, une appréciation plus juste des choses et une connoissance plus vraie de la nature des arts, et de la manière dont ils s’exercent.<sup>43</sup> (Quincy, 1832: 117)

A definição de Quatremère de Quincy é, assim, consequente das transformações que desde a época Medieval até ao século XIX se processaram na concepção do artista e do seu processo criativo, num desenvolvimento marcado por uma vontade em conferir ao trabalho artístico uma dimensão mais nobre e intelectual, distinguindo-o do mundo artesanal.

---

<sup>42</sup> Quatremère de Quincy (1755-1849) foi diretor da Academia Francesa sob o domínio de Napoleão. Teórico e historiador da arte francesa do século XVIII, escreveu biografias de artistas e dedicou-se também à filosofia e à arqueologia, escrevendo ainda vários ensaios dedicados à escultura clássica grega e à arquitetura.

<sup>43</sup> “ATELIER. s.m. É no geral o nome dado a um lugar onde os artistas trabalham. Embora as palavras tenham valor apenas pela ideia ligada a elas e o seu uso desvie o sentido, muitas vezes, contudo, a palavra transmite à ideia que representa, uma espécie de falsidade, sobretudo quando uma aceitação vulgar a consagrou a uma utilização trivial. É o caso, sem dúvida, do nome *atelier*, que os próprios artistas apelidam do seu laboratório ou cabine de estudo [escritório]. Esta palavra, empregue nos trabalhos mais mecânicos das artes menos liberais, parece não servir ao exercício das artes do gênio. [...] O equívoco da palavra não pode ser senão desfavorável às artes num país onde a opinião produz a estima e onde qualquer prejuízo influencia a opinião pública. Os Italianos chamam *studio*, lugar de estudo, ao que os artistas chama de *atelier* em França. Se a língua de um povo é a primeira pintura das suas ideias, não se pode negar que esta denominação indica, da parte dos italianos, uma avaliação mais precisa das coisas e um conhecimento mais verdadeiro da natureza das artes e da maneira como elas se exercem.”

Conforme explica Christopher Wood (2005a: 191), nas línguas italiana e inglesa foi só a partir de inícios do século XIX que o termo *studio* começou a designar o local de trabalho do artista, diferenciando-o definitivamente do *workshop* inglês ou da *bottega* italiana, como se verá adiante. Por sua vez, e segundo o mesmo autor, nas línguas francesa, alemã e espanhola, por exemplo, manteve-se predominantemente o uso de *atelier*, cuja origem remonta ao francês antigo *astelier*, que designava uma carpintaria e, por isso, sinónimo de oficina.

Advertindo que o correto seria, em português, o uso do termo oficina, em meados do século XX a apropriação da designação ateliê é descrita do seguinte modo:

Palavra francesa, abusivamente empregada em português [...] sendo o seu correspondente exacto oficina: “... inda não compreendi bem, diz Cândido de Figueiredo (Estrangeirismos, I, p.14) porque carga de água é que havemos de chamar atelier, como em Paris, às oficinas portuguesas de pintores, modistas, etc.”. Os nossos antigos serviam-se de oficina para todas as acepções do francês atelier, até para o local onde trabalham os artistas [...]. Não obstante, a palavra entrou na língua falada com tal frequência de emprego, que passou a ser, para muitos, de uso necessário, por se conferir a oficina a significação de lugar de trabalho colectivo para industrias mais pesadas. (Aa.Vv., 1936-1960a: 638)

Estúdio é pela mesma altura definido como “oficina de pintor, escultor e em geral de artista”, mas também como lugar onde se produzem filmes para o cinema (Aa.Vv., 1936-1960b: 578), e oficina, para além de ser definida como o lugar onde se trabalha ou exerce algum ofício, relaciona-se também com laboratório e com um “lugar onde se opera transformação notável” (Aa.Vv., 1936-1960c: 229).

Em 1985, ateliê era também definido como o local de trabalho do artista, com a ressalva de que, “correspondente à palavra oficina, este termo de origem francesa, bem como o de estúdio, opôs-se sempre àquele, acentuando a distinção entre as artes ditas maiores e menores” (Teixeira, 1985: [s/p]). Na definição de estúdio remete-se para ateliê, e oficina é descrita como a “casa ou divisória onde se fazem trabalhos mecânicos ou manuais”, notando que em relação às artes plásticas é mais recorrente o uso do termo *atelier*. Segundo Pascal Griener (2014: 16), esta distinção entre o trabalho artístico e a



produção artesanal afetou necessariamente o vocabulário que designa o espaço de trabalho do artista.

\*\*\*

É na língua latina que tem origem o vocábulo oficina, que designa o local de trabalho do artista e cujo sentido se expande durante o período Medieval com especial relevo em Itália. A origem do termo sublinha que se trata de um lugar onde um ofício era exercido por um artesão, designação que incluía também os artistas. De facto, durante este período não havia qualquer distinção entre arte e artesanato, ou entre belas artes e artes decorativas (Guillouët, Jones et al., 2014: 27), e o artista, considerado como um artesão profissional, normalmente fazia parte de uma equipa com diferentes especializações, que trabalhava em colaboração. Em cada cidade, o número e a organização de cada uma dessas oficinas, que trabalhavam sobretudo por encomendas da igreja ou da nobreza, era regulamentada e controlada por corporações (ou guildas) (Turner, 1996: 850).

O termo que, na época medieval, surge em Itália como sinónimo de oficina é *bottega* sendo desde então muito usado na literatura para designar o lugar de trabalho do artista (Griener, 2014: 14). Inicialmente, *bottega* designa uma loja ou armazém, o que sublinha uma outra característica das oficinas medievais: para além de um local de produção artesanal onde um conjunto de artesãos especializados trabalhava em equipa, eram também locais de venda e comércio. Também no termo inglês *workshop*, sinónimo de oficina e *bottega*, o prefixo *-shop* [loja] evidencia a dimensão comercial da prática exercida nos ateliês medievais.

Simultaneamente, muita da prática artística e artesanal da época era realizada *in situ*, estando na maior parte das vezes relacionada com a construção ou extensão de uma igreja, catedral ou palácio, por vezes distantes das oficinas do mestre. Nestes casos, eram construídas propositadamente acomodações temporárias no local, que acolhiam todos os artistas e artesãos dedicados a trabalhar nesses projetos específicos (Turner, 1996: 850-851). Tanto este nomadismo do artista/ artesão e do seu local de trabalho, como a necessidade de trabalhadores especializados trabalharem em conjunto

em lugares específicos são características que irão encontrar um paralelo (atualizado) em algumas práticas artísticas contemporâneas, como se verá.

A partir do final da Idade Média os mestres artistas começam a gozar de uma maior estima social (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 10), consequência de uma crescente distinção entre o seu trabalho e o de um artesão. E, apesar da maioria dos ateliês (*workshops* ou *bottegas*) continuarem a funcionar segundo um modelo colaborativo e hierárquico, de raiz medieval, a partir de meados do século XV eles tornam-se cada vez mais associados à reputação de um mestre (Turner, 1996: 851), cujo estatuto (inerente ao volume e intensidade das encomendas) definia tanto a organização hierárquica do ateliê como a quantidade de assistentes e aprendizes. O artista começa então a ser reconhecido como superior a um artesão qualificado, necessitando, portanto, de uma educação intelectual humanista, adequada à dimensão nobre que é cada vez mais associada à produção artística. Conforme explica Monika Wagner:

[...] the combination of the working processes of the fine and applied arts within a confined space was disrupted in the course of time, and has been theorized differently. On the one hand, the workshop as a site for handicraft persisted; on the other hand, the studio for the conception and realization of the fine arts emerged. In studio pictures, artists since Renaissance have staged themselves mainly as intellectuals – as thinkers, not as craftsmen.<sup>44</sup> (2013: 32)

De facto, durante o Renascimento coexistem um *modelo artesanal* e um *modelo letrado* (Guillouët, Jones et al., 2014: 27) de artista e, consequentemente, de ateliê: persiste a *bottega* ou oficina enquanto espaço de trabalho artesanal, simultaneamente dedicado à produção e ao comércio; e por sua vez a criação artística começa a ser cada vez mais vista como um ato do intelecto, remetendo para segundo plano a execução manual da obra final. Já em 1436, no seu tratado *Della pittura*, Leon Battista Alberti

---

<sup>44</sup> “[...] a combinação dos processos de trabalho das belas-artes e das artes aplicadas dentro de um espaço confinado foi interrompida no decorrer do tempo, e tem sido teorizada de modo diferente. Por um lado, persistiu a oficina como espaço para o artesanato; por outro lado, emergiu o ateliê para a conceção e concretização das belas-artes. Em imagens do ateliê, desde o Renascimento que os artistas se encenam sobretudo como intelectuais – como pensadores, não como artesãos.”

(1404-1472) recomenda que o pintor “esteja familiarizado com todas as formas de conhecimento relevantes para a sua arte, nomeadamente história, poesia e matemática” (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 11). Segundo Michael Cole e Mary Pardo, o tratado de Alberti marca, pela primeira vez, a sobreposição entre os mundos do artesão e do estudioso, mostrando, assim, que os espaços de trabalho dos artistas Renascentistas começavam a mudar a sua ênfase da *produção* para o *estudo* (2005a: 4). Segundo os mesmos autores, o conjunto de escritos produzidos por artistas e teóricos de arte italianos durante a primeira metade do século XV (nomeadamente Alberti, Cennino Cennini ou Lorenzo Ghiberti) mostram bem a assimilação precoce de alguns padrões eruditos e académicos no seio do treino e formação do artista: “O tratado de arte (e o seu complemento, a biografia de artista) emergiu como uma espécie de ateliê alternativo, no qual os métodos e objetivos dos ofícios mais prestigiados eram explorados e debatidos ao lado da sua aplicação prática na própria oficina” (2005a: 4).

No entanto, conforme lembra Christopher S. Wood, os métodos de trabalho artístico e os espaços físicos onde a arte era produzida não se alteraram drasticamente entre os séculos XV e XVI; o que se modificou foi sobretudo a noção sobre o que é a arte e qual a sua principal origem (2005a: 36):

In the fifteenth and sixteenth centuries works of art came to be understood as transfigurations of an artist's experience of the world. [...] The transformation of that experience into intelligible pictorial formulas was understood as a procedure controlled, start to finish, by an individual artist. The artist now needed a private space where he could gather together and focus upon bits of the perceptible world. In the fifteenth century, as if to dramatize this new performative mode of art making, artists began staging and transfiguring experiences in their work spaces – drawing directly from natural objects [...].

At the time, the best available model for what the artist now seemed to be doing was the activity of the solitary scholar in his study, [...]. The activity of the scholar had the advantage of prestige and long tradition, and so it became the leading model for the new breed of artists.<sup>45</sup> (2005a: 36-37)

---

<sup>45</sup> “Nos séculos quinze e dezasseis as obras de arte começaram a ser entendidas como transfigurações da experiência do mundo por parte do artista. [...] A transformação dessa experiência em fórmulas pictóricas inteligíveis era percebida como um procedimento controlado, do início ao fim, por um artista individual. O artista precisava agora de um espaço privado onde pudesse reunir e focar-se em fragmentos do mundo perceptível. No século quinze, como se para dramatizar este novo modo de fazer arte, os artistas começaram a encenar e a transfigurar experiências nos seus espaços de trabalho – desenhando diretamente de objetos naturais [...]. Nessa altura, o melhor modelo disponível para o que o artista parecia então estar a fazer era a atividade do estudioso solitário no seu estúdio [*study*] [...]. A

A crescente dignificação da prática artística está, assim, na origem das mudanças processadas nos espaços de trabalho do artista, bem como nos termos por que estes são designados. Se atualmente, como foi referido, o termo estúdio é amplamente aceite como sinónimo de ateliê e de oficina e designa, por isso, o espaço de trabalho do artista, ele não foi usado enquanto tal até ao século XIX e, por definição, opõe-se àqueles no que se refere às práticas levadas a cabo no seu interior. Durante o Renascimento, e até ao século XVIII, o estúdio referia-se à sala ou quarto (ou apenas à secretária) dedicado à leitura, à escrita e ao estudo privados.<sup>46</sup> Conforme refere Linda Bauer, nos inventários artísticos italianos dos séculos XVI e XVII, a divisão que atualmente se designa por ateliê ou estúdio do artista era simplesmente identificada como uma sala ou quarto (*stanza*, em italiano) onde o artista trabalhava, enquanto que a divisão designada como *studio* mantinha a sua função original de sala de leitura e estudo (2008: 643-644). O estúdio (*studio*) encontrava-se assim fisicamente separado da oficina (*bottega*), sendo cada um dos espaços dedicado a uma prática específica: uma intelectual (manifestada não só na leitura ou reflexão, mas também, por exemplo, no desenho ou modelagem) e outra manual (a execução da obra propriamente dita, pintada ou esculpida). E, conforme realçam Cole e Pardo (2005a), o estúdio afirma-se como um importante espaço intelectual cujas propriedades acabariam por se infiltrar na oficina ou *bottega*, transformando este espaço e as suas funções principais, como se depreende pela atual utilização do termo estúdio enquanto sinónimo de ateliê.<sup>47</sup>

Conforme descrevem Bellony-Rewald e Peppiat (1983: 10-15), a prática de alguns artistas do Renascimento italiano é clara na demonstração das diferenças entre as concepções do lugar e dos modos de trabalhar que então se estavam a desenvolver, entre um espaço público, repleto de assistentes e com carácter comercial – a oficina – e um espaço privado, de acesso restrito e dedicado exclusivamente ao estudo e reflexão

---

atividade do estudioso tinha a vantagem do prestígio e da longa tradição, e por isso tornou-se o modelo principal para a nova geração de artistas.”

<sup>46</sup> Para uma breve mas clara descrição sobre a utilização e a evolução dos termos que designam o espaço de trabalho do artista durante o Renascimento italiano ver Bauer (2008).

<sup>47</sup> Não esquecer que, apesar de nas línguas inglesa e italiana os termos *workshop* e *bottega* (sinónimos mais aproximados de oficina), terem sido substituídos por *studio* para designar o espaço de trabalho do artista, no francês moderno e no alemão, por exemplo, manteve-se sempre o uso de *atelier*, cuja origem tradicional remonta também a um espaço de trabalho oficial, numa carpintaria.

que estariam na origem do génio artístico – o estúdio. Leonardo Da Vinci (1452-1519), que escreveu sobre diferentes aspetos relacionados com o mundo da arte, recomenda (nomeadamente em relação à pintura) um ateliê (*studio*) de pequenas dimensões, onde o artista deveria trabalhar sozinho, porque os de grandes dimensões eram uma distração para a mente. Por sua vez, Rafael (1483-1520) trabalhava com um grande número de assistentes, enquanto Miguel Ângelo (1475-1564) não sentia qualquer necessidade de um ateliê para ensinar jovens aprendizes ou para estabelecer trabalhos de colaboração (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 12-15), o que levaria a que a sua reputação enquanto um génio solitário marcasse, durante o século XIX, a visão romântica do artista, do ato criativo e do lugar onde este se processava.

The workshop, a fundamentally collaborative space with set rules, procedures and hierarchies, remained the locus for art production, but the ability of the artist to challenge and even subvert these rules allowed for the expression of greater individuality and public interest in the character of the artist. [...] The principal archetype, however, for untamed artistic eccentricity was Michelangelo. [...] [His] reputation as a solitary genius, established during his lifetime, had gained mythological status by the nineteenth century.<sup>48</sup> (Postle, 2009: 46)

Os próprios artistas assumiram assim um papel preponderante nas alterações que ao longo da história se foram processando não só nas suas próprias práticas, mas também nos seus espaços de trabalho, marcando, em cada época, o modo como os ateliês funcionam efetivamente, e o modo como são percebidos por quem lhes é exterior. Isto revela-se no desenvolvimento do tema do ateliê de artista na pintura, sobretudo a partir do século XVII. De facto, se alguns ateliês continuavam a manter a mesma organização hierárquica e colaborativa, não alterando radicalmente as suas práticas, muitos artistas começavam a trabalhar individualmente e por iniciativa própria, já sem responderem a uma encomenda específica como havia acontecido quase exclusivamente até então. Em países como a Alemanha, pelo contrário, onde as guildas medievais (com o que elas implicavam de rigidez organizativa e segurança profissional)

---

<sup>48</sup> “A oficina, um espaço fundamentalmente colaborativo com regras, procedimentos e hierarquias definidas, permaneceu o local para a produção da arte, mas a habilidade do artista em desafiar e mesmo subverter essas regras permitiu a expressão de uma maior individualidade e interesse público pela personagem do artista. [...] O arquétipo principal, contudo, da excentricidade artística indomável foi Miguel Ângelo. [...] [A sua] reputação como um génio solitário, estabelecida durante a sua vida, alcançou um estatuto mitológico durante o século dezanove.”

começavam a desaparecer mas o mecenato da igreja ou da nobreza não se fazia sentir como noutros países, alguns artistas viram-se obrigados a produzir obras por iniciativa própria, para depois as tentarem vender. Neste contexto, o tema pictórico do ateliê de artista podia funcionar como uma espécie de autopromoção, proporcionando aos pintores um meio de mostrarem o seu processo artístico (e o lugar onde ele se processava), e assim se destacarem de outros artistas seus rivais (Chapman, 2005: 110).

As representações do ateliê estão desde então intimamente ligadas à posição social do artista, ao revelarem o modo como ele é ou deseja ser visto. E o ateliê transforma-se progressivamente numa espécie de extensão da personalidade ou do pensamento do artista, concepção que terá o seu auge durante o Romantismo, e que, como se verá, irá definir uma noção de ateliê de artista que marcará durante muito tempo a definição e a história deste espaço.

*The Artist in His Studio* (ca.1629), de Rembrandt (1606-1669), é um exemplo de uma pintura do ateliê do artista, que como refere H. Perry Chapman, é importante sobretudo no contexto do século XVII alemão. De facto, ao contrário da Itália, na Alemanha ainda pouco se havia escrito sobre arte e em certa medida coube aos pintores tentar enaltecer o estatuto intelectual da sua prática, de modo a eleva-la ao nível das artes liberais, e a distingui-la das práticas artesanais. Neste sentido, a cena do artista no seu ateliê funcionava como uma espécie de *teoria pictórica*, como se fosse uma aprovação visual da profissão de artista (2005: 110).

Para além de se constituírem como temas de obras de arte, durante os séculos XVII e XVIII os ateliês de artistas agregam cada vez mais frequentemente num mesmo lugar as duas concepções de espaço de criação: oficina e estúdio (trabalho manual e reflexão ou estudo). Como as obras de arte já não eram exclusivamente produzidas por encomenda ou comissão, no século XVIII os ateliês começam a ter bastante importância enquanto espaços de exposição e venda de obras, acumulando assim as funções de galeria e loja com a de escola. De facto, conforme refere Séverine Sofio, é no ateliê que os artistas do século XVIII passam a maior parte do seu tempo: aí trabalham, recebem os seus alunos e eventuais visitantes, guardam o seu material de

trabalho e conservam as suas obras já concluídas (Guillouët, Jones et al., 2014: 38). Consequência da multiplicidade de atividades que podiam agregar, até ao século XIX os ateliês eram espaços essencialmente públicos, na maior parte do tempo habitados por diversas pessoas (alunos, visitantes, assistentes, compradores). Ao contrário da ideia do artista solitário no seu pequeno espaço de criação que o Romantismo viria a propagar, até então os ateliês eram espaços de reunião, de ensino e treino, de discussão e até de exposição de obras de arte.

Por sua vez, é também durante o século XVIII que as academias começam a rivalizar com os ateliês enquanto lugares dedicados ao ensino das belas-artes, até então feito sobretudo nos ateliês dos artistas mais conceituados:

Once art came to be seen more as a learned calling than a trade, [...] young aspirants required a tuition that went well beyond the age-old grounding in technique. The newly formed academies corresponded to this need. From the late sixteenth to the late nineteenth centuries they were to replace the studios or botteghe as centers for learning about art. Naturally, they adopted a great deal of studio lore, and the studios themselves, for the greater part shorn of pupils, became more private places.<sup>49</sup> (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 23-24)

Dedicadas exclusivamente ao ensino da arte, as academias adotaram muitas das práticas do ateliê que se acabariam por constituir como a base essencial do ensino, nomeadamente no que dizia respeito à aprendizagem através de um contínuo trabalho de cópia. E, reciprocamente, também os ateliês dos novos artistas eram constituídos à semelhança da academia onde haviam estudado, refletindo muitas vezes o modo de trabalhar e a atmosfera que lá se vivia (Elderfield, 2015a: 17-18; Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 24).

Cada vez mais vistos como profissionais na sua arte e não como comerciantes, depois de terem completado os estudos na academia os artistas podiam então estabelecer o seu próprio ateliê (em vez de terem de trabalhar no ateliê de um mestre e

---

<sup>49</sup> “A partir do momento em que a arte começou a ser vista mais como uma vocação instruída do que como um ofício, [...] os jovens aspirantes necessitavam de uma aprendizagem que fosse mais além do que a antiga dependência na técnica. As academias recentemente formadas correspondiam a essa necessidade. Dos finais do século dezasseis aos finais do século dezanove elas foram substituindo os ateliês ou *botteghe* como centros para aprender sobre arte. Naturalmente, adotaram muito do conhecimento e das práticas do ateliê, e os próprios ateliês, na sua maior parte desprovidos de alunos, tornaram-se espaços mais privados.”

aí progredirem até estarem capazes de criar o seu próprio). Em muitos países, e na França sobretudo, as academias tornaram-se importantes dispositivos na vida profissional dos artistas, concedendo aos que lá tinham estudado um importante *status* social. Ao prestígio das academias estava associada a possibilidade de possuir um ateliê próprio, bem como a independência enquanto artista, o que valorizava o pensamento livre e independente como uma condição indispensável à criação artística (Guillouët, Jones et al., 2014: 31).<sup>50</sup>

Terá sido certamente o desenvolvimento daquele pensamento livre e independente que, a partir dos finais do século XVIII começou a inquietar alguns artistas que viam no ensino rígido e convencional das academias uma restrição à criatividade e originalidade pessoal. De facto, no início do século XIX as academias estavam já bem estabelecidas e durante todo o século mantiveram uma forte influência sobre os artistas e sobre a opinião pública, definindo práticas e gostos. Em constante conflito com os desenvolvimentos artísticos modernos e originais que ameaçavam os seus princípios, as academias eram simultaneamente uma força importante na vida artística de cidades como Paris ou Londres, por exemplo, nomeadamente pelo ensino que promoviam, pelos prémios que concediam, e pelas exposições (os *Salons*) que organizavam, representando uma certa coerência num período de larga experimentação no campo artístico (Milner, 1988: 9). No entanto, o que tinha começado por ser um dispositivo libertador dos constrangimentos das guildas de raiz medieval estava agora a tornar-se cada vez mais opressor para os artistas mais liberais e criativos:

The battle between the old academic order and the new romantic urge for unfettered self-expression raged through much of the nineteenth century. The ground on which it was fought, generally in solitude and silence, was the artist's studio. Ivory tower, rallying point, or subversive cell, the studio became, more

---

<sup>50</sup> Em França, como forma de apoio do Estado às artes, os artistas mais privilegiados da academia recebiam um ateliê no Louvre, com espaço para viver, trabalhar e expôr, transformando assim o Louvre no centro da vida artística e intelectual parisiense no século XVIII. Para mais sobre este assunto ver Peppiatt e Bellony-Rewald (1983, pp. 39-55).



intensively than ever, the privileged space where ideas and attitudes were made anew.<sup>51</sup> (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 35)

Simultaneamente, entre os finais do século XVIII e inícios do século XIX, a produção artística liberta-se definitivamente das encomendas e do mecenato institucional (sobretudo da Igreja), e os artistas começam a ter oportunidade de trabalhar ao seu ritmo e gosto e, conseqüentemente, também a precisar de vender as suas obras a um novo público, maioritariamente burguês. Esta nova situação, que acabaria por levar a um culto do artista característico de todo o século XIX, acentuou a distinção entre a posição social de alguns artistas. Por um lado, um tipo de artista académico, com um trabalho reconhecido pelo público, sem dificuldades económicas e com uma vida de riqueza e mérito – um “artista principesco” (Kisters, 2013: 25). Por outro lado, um tipo de artista de espírito vanguardista; não reconhecido pelos seus pares, indisciplinado e excluído – um artista boémio: ideia introduzida precisamente durante o século XIX, e que desde então tem tido uma grande influência nas percepções do artista e do seu ateliê.

Com a afirmação pessoal de muitos artistas, aumentou o fascínio pelos seus ateliês: aumentou a curiosidade em conhecer a sua vida pessoal (o que levou ao desenvolvimento das monografias e biografias como género); construíram-se os primeiros monumentos a artistas plásticos; as casas de artistas eram abertas ao público; e pela imprensa propagavam-se as visitas ao ateliê como um tópico recorrente e popular, onde, mais do que o processo de trabalho, se procurava mostrar através de fotografias de ateliê as eventuais semelhanças entre a decoração e o ambiente e a personalidade do artista em questão (Kisters, 2013: 20). Obviamente que este fascínio se dava pelos ateliês dos artistas académicos e reconhecidos, cujo alto estatuto social e riqueza lhes permitia possuir grandes residências e ateliês, que esporadicamente abriam ao público para mostrar o seu sucesso. Em muitos casos estes ateliês<sup>52</sup> eram mais

---

<sup>51</sup> “A batalha entre a velha ordem académica e o novo impulso romântico de auto-expressão sem restrições percorreu grande parte do século XIX. O terreno em que foi combatida, geralmente em solidão e silêncio, foi o ateliê do artista. Torre de marfim, ponto de encontro ou cela subversiva, o ateliê tornou-se, mais intensivamente do que nunca, o espaço privilegiado onde ideias e atitudes foram pensadas de novo.”

<sup>52</sup> Como se analisará com mais detalhe no segundo capítulo, algumas das casas e ateliês desses artistas académicos do século XIX foram preservados e estão atualmente abertos ao público. É caso, por exemplo, de Gustave Moureau, em Paris ou de Frederic Lord Leighton, em Londres.

espaços de convívio, ostentação social e exposição das obras de arte do que propriamente lugares de produção e criação. Muitas vezes estes artistas possuíam um outro espaço privado, ao qual os visitantes não acediam, que usavam para trabalhar nas suas obras, mantendo assim todo o processo criativo (com o que ele inclui de sucessos e falhas) longe dos olhares mais curiosos, mostrando ao público apenas as obras finalizadas e prontas a ser vendidas (Elderfield, 2015a: 23-24; Kisters, 2013: 25-26; Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 73). De facto, de modo a criarem uma identidade artística pessoal, bem como a cativarem um público para a sua obra, estes artistas ocultavam o mais possível todos os aspetos ligados à produção manual do trabalho, evidenciando antes a natureza conceptual da criação artística: “Os artistas ‘mostravam’ a sua habilidade ao apropriarem histórias lendárias sobre artistas a trabalhar, mas sem realmente proporcionarem qualquer visão sobre a prática artística e as suas dificuldades.” Isto viria a definir a imagem do *artista-génio* como uma forte identidade artística do século XIX (Kisters, 2013: 18 e 28).<sup>53</sup>

Apesar da distinção entre os modos de vida dos artistas não poder ser reduzida a uma oposição marcada entre aqueles que seguiam as normas da academia e os que procuravam um percurso independente e mais pessoal, ela serve aqui para mostrar algumas características que começaram durante o século XIX a definir diferentes tipologias de ateliês de acordo com a própria prática dos artistas.<sup>54</sup> Assim, de pequenas dimensões e por vezes partilhados com mais artistas, rudimentares, sem decoração e

---

<sup>53</sup> Um exemplo que ilustra perfeitamente a capacidade do artista em criar ilusões é o mito de Pigmaleão e Galateia, segundo o qual Pigmaleão esculpe a estátua de uma mulher em mármore – Galateia – de tal modo bonita e perfeita que ele próprio se apaixona por ela. O seu desejo de que ela ganhe vida é-lhe então concedido por Afrodite, a deusa do Amor, associando-se assim ao artista a habilidade de criar a ilusão da vida. Como já foi referido, o tema da pintura do ateliê podia ser um método eficaz de publicidade para o artista, permitindo-lhe dar a ver ao público qualquer aspeto que achasse importante do seu processo e lugar de trabalho. Durante o século XIX ele foi extensamente explorado, sobretudo como modo de evidenciar as propriedades “mágicas” da criação artística, uma característica em perfeita sintonia com a nova noção de génio e autonomia artística. Por este motivo, o mito de Pigmaleão e Galateia mereceu a atenção de muitos artistas durante este período (Kisters, 2013: 18), sendo uma das imagens mais conhecidas a obra do pintor e escultor Jean-Léon Gérôme (1824-1904) com o mesmo nome, Pigmaleão e Galateia (c. 1890). Gérôme era um pintor e escultor académico, cujo ateliê e estilo de vida se enquadrava perfeitamente naquele dos artistas mais reconhecidos do seu tempo. Como explica Sandra Kisters, Gérôme fez várias pinturas do seu ateliê, a maior parte delas com referência ao seu trabalho enquanto escultor, que, em vez de revelarem o seu método de trabalho e a sua prática no ateliê, evidenciavam antes o mistério do que acontece no ateliê do artista.

<sup>54</sup> Referindo-se especificamente à cidade de Paris em finais do século XIX, John Milner destaca a importância da localização dos ateliês dos vários artistas que por essa altura habitavam a cidade, como diferenciadora e marcante dos contrastes sociais entre os dois tipos de artistas (uns mais pobres e vanguardistas, que viviam na zona de Montmartre; e os mais ricos e académicos, cujos ateliês se situavam na zona da Avenue de Villiers). Para mais sobre este assunto ver Milner (1988, pp. 25-27) e Milner (2009).

com pouca iluminação, os ateliês dos artistas mais vanguardistas eram o reflexo das suas opções, das suas angústias e do seu modo de vida e, obviamente, não se abriam para exposições ou encontros sociais. No entanto, assim como os artistas acadêmicos, estes também usavam o tema da pintura do ateliê como forma de marcar a sua autonomia artística, mas, ao contrário daqueles, enfatizando a sua independência da Academia, as suas lutas pessoais, as suas ambições e a sua pobreza (Kisters, 2013: 24-25). Isto era feito através de imagens que mostravam o artista sozinho no seu ateliê em reflexão, por vezes diante de obras inacabadas, mas sem qualquer vestígio do seu trabalho manual, e em ambientes reveladores das dificuldades da vida desses artistas, como exemplifica a obra *Interieur d'Atelier* (1845) de Octave Tassaert (1800-1875), onde a pobreza do pintor é como que indicativa do seu isolamento e das suas angústias (Gotlieb, 2005: 162). De um modo menos melancólico, Henrique Pousão (1859-1884), por exemplo, mostrou também aspetos do seu ateliê e, conseqüentemente, os seus desejos e ambições para o futuro com a obra *Esperando o Sucesso* (1882), que enviou de Roma para Portugal como prova do seu 2º ano de pensionato no estrangeiro.

Em muitas representações do ateliê do período Romântico, aquela concepção do ateliê enquanto um espaço isolado e privado era projetada em temas e personalidades do passado. Em *Michel-Ange dans son atelier* [Miguel Ângelo no seu ateliê] (1849), por exemplo, Eugène Delacroix (1798-1863) resgata o génio artístico de Miguel Ângelo, mostrando o artista no seu ateliê, sentado em meditação.<sup>55</sup> De acordo com o pensamento Romântico da época a criação artística era reflexo sobretudo da mente do artista (dos seus sentimentos, das suas angústias), mais do que da sua habilidade manual, e por isso assentava em momentos de reflexão ou meditação do artista sozinho.

Como explica John Elderfield, foram esses ateliês *boémios romantizados* do século XIX, representados em muitas pinturas e explorados na literatura,<sup>56</sup> que popularizaram a imagem do ateliê como um espaço de trabalho privado ocupado por um artista em dificuldades (2015a: 21; Waterfield, 2009: 26-29). Segundo Marc Gotlieb, uma das obras mais reveladoras do quanto essa pobreza do ateliê do artista

---

<sup>55</sup> Para uma análise mais completa desta obra em relação com o espírito do artista Romântico, ver Gotlieb (2005, pp. 166-175)

<sup>56</sup> O autor dá como exemplo *Scènes de la vie bohème*, histórias reunidas por Henri Murger, publicadas em 1851 e que, em 1890 deram origem à famosa ópera de Puccini.

Romântico seria uma indicação material da sua solidão é uma pintura de um artista anônimo (até recentemente atribuída a Théodore Géricault (1791-1824)), *Portrait d'un artiste dans son atelier* [Retrato de um artista no seu ateliê] (ca.1820), que mostra o artista sentado numa pose melancólica, com a paleta pendurada atrás de si num ateliê despido e quase vazio de obras e acessórios ou materiais de trabalho:

Such mournful conceptions of the painter's enterprise might seem to share little with the great studio images of the sixteenth and seventeenth centuries [...]. Those differences, however, underscore the deliberateness of the Romantic's efforts, to the point where we might think of them as constituting a discursive critique: images of the failed, melancholy, reclusive, impoverished, secretive, mad, and suicidal artist serve as a riposte to the liberal and beneficent vision of professional progress and intellectual mastery promoted by the academy and its affiliates.<sup>57</sup> (2005: 164)

É essa noção de ateliê de artista surgida durante o século XIX, e especialmente com os artistas associados ao Romantismo, que irá marcar fortemente a concepção do espaço de criação na história da arte e particularmente no desenvolvimento das práticas artísticas a partir de então. Inerente a esta noção está, como já foi referido, uma nova visão do artista: um individuo que procura captar e transmitir na sua obra os seus próprios sentimentos e emoções, mais do que os aspetos da realidade que o rodeia. O lugar onde isso acontece teria então de ser um espaço privado, para onde facilmente o artista se podia retirar para meditar, pensar e refletir, atividades que passam a ser tão importantes para a criação da obra como o ato de a concretizar efetivamente (pintando ou esculpindo). E apesar de muitos artistas continuarem a organizar exposições nos seus ateliês ou a abri-los para visitas do público, cada vez mais se foi instaurando a ideia de que o ateliê seria um lugar inacessível.

Previous conceptions of the studio as a workshop, a place for education, or a place to show worldly success, were now replaced by the Romantic notion of the studio as an isolated space in which the artist worked in total seclusion. [...] less

---

<sup>57</sup> “Tão tristes concepções da iniciativa do pintor parecem partilhar pouco com as grandes imagens de ateliês dos séculos XVI e XVII [...]. Essas diferenças, no entanto, sublinham a intencionalidade dos esforços dos artistas Românticos, ao ponto de se poder pensar neles como constituindo uma crítica discursiva: imagens do artista fracassado, melancólico, recluso, empobrecido, reservado, louco e suicida servem como resposta à visão liberal e beneficente do progresso profissional e do domínio intelectual promovido pela academia e suas afiliadas.”

successful artists also used the idea of the isolated studio to deny the necessity of display and action in the public sphere, and instead used it to proclaim their genius, recognized or otherwise.<sup>58</sup> (Kisters, 2013: 21)

Apesar da propagação desta imagem do ateliê enquanto espaço isolado e privado, Catherine Jones defende que, nos finais do século XIX esse isolamento seria difícil de manter, devido precisamente ao facto de, com o declínio da Academia e do seu principal patrono (o Estado), os artistas dependerem cada vez mais de compradores privados que precisavam de atrair abrindo os seus ateliês com exposições da sua obra, ou mesmo organizando exposições eles próprios em pavilhões construídos para o efeito (1996: 16). Talvez aqui o exemplo mais paradigmático seja Gustave Courbet e a sua pintura *L'Atelier du peintre* (*L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*) [O ateliê do artista, alegoria real reunindo sete anos da minha prática artística] (1855).<sup>59</sup> Para além das inúmeras leituras e interpretações que têm vindo a ser dedicadas a esta obra, e que não cabem na esfera temática desta investigação,<sup>60</sup> ela é também importante para a contextualização histórica dos ateliês de artista. Courbet revela aqui uma conceção diferente do ateliê, mostrando-o como espaço capaz de reunir (material ou imaginariamente) as principais características do mundo exterior e, através do papel central do artista criar novas aproximações à realidade. Ao contrário das representações do ateliê dos artistas Românticos, o artista não se encontra aqui sozinho e angustiado em reflexão, mas sim rodeado pela sociedade como um todo que lhe é levada para o ateliê e mediada pela sua figura central: “Nunca antes tinha sido concedida ao ateliê uma importância tão consumada – como um espelho virado para uma época, confrontando-a com uma identidade sem adornos e sem idealização” (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 71).

---

<sup>58</sup>: “As concepções anteriores do ateliê como oficina, local de educação ou lugar para mostrar sucesso no mundo foram substituídas pela noção romântica do ateliê como um espaço isolado no qual o artista trabalhava em retiro total. [...] artistas menos bem sucedidos também usaram a ideia do ateliê isolado para negar a necessidade de exposição e ação na esfera pública, e ao invés disso usaram-no para proclamar o seu génio, reconhecido ou não.”

<sup>59</sup> Óleo sobre tela, 361 x 598 cm, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

<sup>60</sup> Para mais sobre esta obra ver, por exemplo,

[http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire\\_id/latelier-du-peintre-7091.html?no\\_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/latelier-du-peintre-7091.html?no_cache=1), ou Chu (2013)

Se Courbet levou a sociedade da altura para o interior do seu ateliê, um grupo mais jovem de artistas revolucionários irá, ainda durante os meados do século XIX, sair efetivamente do ateliê tradicional para o mundo exterior, o que pode ser considerado como um dos primeiros passos para a expansão do conceito de ateliê. Impulsionados por uma vontade em ultrapassar o formalismo e o academismo da produção artística vigente, estes artistas saíram de Paris e estabeleceram-se em Barbizon (ficando por isso conhecidos como a Escola de Barbizon) para procurarem inspiração sobretudo na natureza e promoverem um processo de pintura diretamente do natural, o que seria uma influência importante para os Impressionistas nos finais do século XIX. Apoiados por um conjunto de avanços técnicos e industriais (nomeadamente o aparecimento da tinta em tubos, dos cavaletes portáteis e de novas cores), os artistas da Escola de Barbizon, e depois os Impressionistas, saíram dos ateliês tradicionais e transformaram o exterior – a natureza, o campo e a cidade – no seu ateliê temporário, trabalhando no local e diretamente com as paisagens que observavam. Com isto pretendiam protestar contra uma prática artística de ateliê que procurava os seus temas exclusivamente na antiguidade e na mitologia:

For these young men, the studio atmosphere had become unbreathable. Academic precepts lay on it as heavily as court etiquette. There was a hierarchy of subjects surrounded by an intricate protocol as to how they should be treated. There were rules and traditions, no less tenacious for being debased.<sup>61</sup> (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 93)

William Turner (1775-1851), por exemplo, cujo trabalho da luz e cor foi também precursor e essencial para os Impressionistas,<sup>62</sup> revelou-se simultaneamente pioneiro na conceção alargada do ateliê enquanto um lugar que não tem necessariamente de ser fechado e conter no seu interior todos os elementos e adereços que inspiram o artista. Martin Postle explica:

---

<sup>61</sup> “Para estes jovens, a atmosfera do ateliê tinha-se tornado irrespirável. Os preceitos académicos pairavam sobre ele de forma tão pesada quanto a etiqueta da corte. Havia uma hierarquia de temas rodeada por um protocolo intrincado sobre o modo como deveriam ser tratados. Havia regras e tradições, não menos persistentes por serem adulteradas.”

<sup>62</sup> Apesar do seu sucesso enquanto artista, Turner escolheu viver em circunstâncias pobres e de miséria – possuía um ateliê tradicional, velho e degradado, onde não deixava quase ninguém entrar – personificando assim também o artista boémio, surgido com o Romantismo e que, como se viu, marcou as percepções do artista e do ateliê até ao século XX.

Once, while painting in the open air, Turner was questioned about the difficulties of working in such circumstances. He replied that ‘lights and a room where absurdities, and that a picture could be painted anywhere’. In contrast to the veneration paid to the edifice of the studio, with its specialist north-facing light, ambiance and architecture, Turner’s provocative attitude is strikingly unconventional. For Turner, the studio was less a specific place than a state of mind; and it existed as easily in a boat on a river, the walls of the Academy, a stately home, or – in the case of his myriad erotic drawings – a seedy bordello.<sup>63</sup> (2009: 47-48)

De facto, a saída de artistas para o exterior não significou um abandono completo do ateliê, mas deve antes ser vista como uma expansão do seu conceito e, consequentemente, das características que o definem. A uma sala de grandes dimensões, recheada e decorada com todos os materiais, modelos e apetrechos necessários para uma pintura histórica, ou a um espaço privado de estudo, reflexão e contemplação, juntou-se o mundo exterior, que para artistas como os da Escola de Barbizon ou os Impressionistas seria o espaço de trabalho ideal. Como refere Elderfield, o conceito de ateliê estava a ultrapassar os seus limites físicos mas a experiência que os artistas haviam tido no seu interior afetou necessariamente aquilo que agora viam e pintavam no exterior (2015b: 31-32).

Claude Monet (1840-1926), por exemplo, possuía um barco-ateliê – um ateliê móvel – que lhe permitia deslocar-se e simultaneamente pintar diretamente as suas famosas cenas no rio e que por sua vez serviu de tema para uma pintura “de ateliê” do seu contemporâneo Edouard Manet (1832-1883), *Monet a trabalhar no seu barco em Argenteuil*<sup>64</sup> (1874). No entanto, tanto Monet como Manet possuíam outros espaços de trabalho, nomeadamente ateliês mais tradicionais que usavam para armazenar material ou fazer os últimos retoques numa obra. Mesmo nos seus últimos anos em Giverny (na casa e jardim onde viveu ao longo da segunda metade da sua vida), Monet continuava a

---

<sup>63</sup> “Uma vez, enquanto pintava ao ar livre, Turner foi questionado sobre as dificuldades em trabalhar naquelas circunstâncias. Respondeu que ‘luzes e um quarto eram absurdos, e que uma pintura podia ser pintada em qualquer lugar.’ Em contraste com a veneração prestada ao edifício do ateliê, com a sua luz virada para o norte, ambiente e arquitetura, a atitude provocatória de Turner é surpreendentemente não convencional. Para Turner o ateliê era menos um espaço específico do que um estado de espírito; e existia tão facilmente num barco no rio, nas paredes da Academia, numa casa senhorial, ou – no caso da sua miríade de desenhos eróticos – num bordel decadente.”

<sup>64</sup> Óleo sobre tela, 82,5 x 100,5 cm, @Neue Pinakothek, Munique.

pintar cenas no exterior, ao mesmo tempo que mandou construir pavilhões especificamente para trabalhar nas pinturas de grandes dimensões do seu projeto *Les Nymphéas* [Os Nenúfares].<sup>65</sup> Manet, por sua vez, apesar de também pintar cenas de exterior, possuía vários ateliês na cidade de Paris. No entanto, estes tinham características bem diferentes daqueles ateliês ostensivos dos artistas mais favorecidos: “Mais simples e profissionais, tornaram-se centros da vida intelectual da cidade; porque Manet, quem os jovens pintores procuravam como um guru, foi desde cedo estabelecido como o líder da nova geração” (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 95-96).

Assim, ao longo do século XIX, e depois também durante o século XX como se verá a seguir, “os ateliês movem-se juntamente com as novas demandas dos artistas” (Harrison, 2009: 73), modificando-se e adaptando-se de acordo com o desenvolvimento das suas práticas artísticas. Ao longo deste ponto foram, de facto, sendo referidas diferentes tipologias de ateliês surgidas durante o século XIX como consequência quer do novo estatuto profissional e social do artista, quer como, depois, do seu afastamento das correntes mais tradicionais e académicas na procura de uma expressividade mais pessoal. De um modo geral, distinguiram-se: a) o ateliê como espaço de afirmação pessoal do estatuto do artista (através, por exemplo, da realização de encontros sociais); b) o ateliê como lugar de exposição e venda de obras de arte (numa altura em que a prática artística se tornava cada vez mais independente de encomendas exteriores); c) o ateliê como espaço de treino e aprendizagem, complementar às academias de belas-artes; d) o ateliê como lugar privado de retiro e reflexão para o artista; e) o espaço exterior como ateliê temporário; f) o ateliê móvel (como o barco de Monet); g) e o ateliê como espaço de discussão entre artistas sobre novas possibilidades para a arte e para as práticas artísticas.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Expostas desde 1927 no *Musée de l'Orangerie*, em Paris Para mais informações ver, <http://www.musee-orangerie.fr/en/article/history-water-lilies-cycle>

<sup>66</sup> Nomeadamente no caso dos Impressionistas, que procuravam que a sua arte se distinguisse do que até então era feito ao tomarem como ponto de partida aquilo que eles próprios observavam no dia-a-dia na cidade ou no campo, por exemplo; e que procuravam captar rapidamente, como se as suas obras fossem o reflexo de um momento e já não o resultado de um estudo prévio sobre qualquer tema histórico ou religioso.



### 1.2.2. Desdobrando o espaço de criação. Alargamento do conceito e novas tipologias (séculos XX e XXI)

[...] the artist's studio is most often conceived of as a unique, closed private place. The studio is also frequently understood to be a place for making and working by hand, in short, where materials are worked. The changes and variations in art practices that have develop throughout the 20<sup>th</sup> century and even more so during the latter half, have forced us to revise these conceptions. [...] The studio can no longer be reduced to a unique, private closed space, any more than it can be simplified as a place for just working materials, at least in the strictly physical sense of the term.<sup>67</sup>

(Latour, 2001: 5)

Tenho o estúdio dentro da cabeça mais do que o espaço físico.

Alexandre Farto (aka Vihls), citado em Costa (2015, p. 81)

É durante o século XX, e principalmente a partir da segunda metade, que se pode começar a perceber o ateliê de artista como um conceito expandido; já não somente um espaço físico para a criação e produção de obras de arte, mas antes um lugar que agrega em si um conjunto variado de características e que, dependendo de cada artista e da sua prática, pode assumir diferentes configurações (reais ou virtuais), funções e relações com outras entidades. A variedade de práticas que surgem e se desenvolvem durante este século, bem como os períodos de contestação dos dispositivos do sistema artístico – o ateliê, a exposição, o museu ou a galeria – levados a cabo pelos próprios artistas, são importantes fatores para o desenvolvimento dessa conceção expandida de ateliê de artista.

De facto, durante todo o século XX a produção artística é demasiado eclética para se reduzir o ateliê a uma simples e única condição formal para a produção de obras de arte (Guillouët, Jones et al., 2014: 37), sendo por isso necessário redefinir os seus limites e especificidades em função precisamente desse ecletismo e

---

<sup>67</sup> “[...] o ateliê do artista é mais frequentemente concebido como um lugar privado único e fechado. O ateliê é também frequentemente entendido como um local para produzir e trabalhar à mão, em resumo, onde os materiais são trabalhados. As mudanças e variações nas práticas artísticas que se desenvolveram ao longo do século XX, e ainda mais durante a segunda metade, forçaram uma revisão dessas concepções. [...] O ateliê não pode continuar a ser reduzido a um único espaço fechado privado, não mais do que continuar a ser simplificado como um local para apenas trabalhar materiais, pelo menos no sentido estritamente físico do termo.”

interdisciplinaridade. Se para muitos artistas é essencial e se mantém o trabalho em ateliês tradicionais, começam também a ser cada vez mais comuns o trabalho por projetos encomendados para diversos locais do mundo bem como as práticas que promovem uma desmaterialização e um nomadismo (tanto do objeto artístico como do próprio artista), que assim desvinculam o trabalho artístico da “sua âncora física num ateliê dotado das suas funções tradicionais:” produção, armazenamento, apresentação, venda, formação de alunos e socialização (Guillouët, Jones et al., 2014: 28).

Devido precisamente a essa multiplicidade de tipos de práticas artísticas que se desenvolveram desde o início do século XX até aos dias de hoje, sobrepondo-se e cruzando-se em muitas ocasiões, não se procurou neste ponto assumir um discurso cronológico (apesar de por vezes ele ser inerente ao encadear das diferentes situações). O objetivo é antes apontar alguns dos momentos que se considera mais terem contribuído para uma definição alargada do conceito de ateliê de artista, tal como ele é entendido atualmente, e que permite que muitos artistas contemporâneos admitam, como Vihls na citação que inicia este ponto, que, mais do que num certo espaço físico, é sobretudo na sua mente que reside o seu ateliê.

Durante as primeiras décadas do século XX os ateliês de artistas mantêm muitas das características que já os definiam no século anterior, apesar de novas funções se começarem então a vislumbrar. Como exemplos podem referir-se, em Paris, os complexos de artistas *Bateau-Lavoir*, em Montmartre, e depois *La Ruche*, em Montparnasse, criados em finais do século XIX/ inícios do século XX, e que se tornaram-se importantes focos da vanguarda artística. No *Bateau-Lavoir* os ateliês eram pequenos, pobres e com escassas condições mas as rendas eram baixas, o que atraía um grande número de artistas, poetas, escritores, atores, etc., que aí viviam e trabalhavam. Rapidamente o *Bateau-Lavoir* se tornou num dos principais centros culturais de Paris, conhecido não só pela arte de vanguarda e pelas discussões sobre arte desenvolvidas pelos artistas residentes, mas também pela vida boémia que estes levavam e que começava a caracterizar os artistas modernos. Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927) ou Matisse (1869-1954) eram alguns dos artistas que viviam e trabalhavam no

*Bateau-Lavour* e que promoviam constantes discussões nos seus próprios ateliês ou nos cafés ou bares das redondezas.<sup>68</sup> Com o início da Primeira Guerra Mundial (1914) os artistas começaram a deixar o *Bateau-Lavoir* e a mudar-se para outros locais, sobretudo para Montparnasse onde o complexo *La Ruche*, com características idênticas ao *Bateau-Lavoir*, também se desenvolvia como polo dinamizador da cultura de vanguarda na cidade. Criado no início do século pelo escultor Alfred Boucher (1850-1934) com elementos que tinham restado da Exposição Universal de 1900,<sup>69</sup> o objetivo deste espaço era possibilitar aos novos artistas um lugar a baixo custo, onde pudessem viver e trabalhar. Assim como havia acontecido no *Bateau-Lavoir*, também os ateliês do *La Ruche* se tornaram importantes pontos de encontro e discussão das vanguardas artísticas, tendo sido também frequentados por alguns dos mais importantes artistas da primeira metade do século XX, como Amadeo Modigliani (1884-1920), Soutine (1893-1943), Brancusi, Fernand Léger (1881-1955), entre muitos outros. Mais uma vez, as condições dos ateliês eram deploráveis; espaços pequenos, sujos, frios, húmidos e escuros, apenas iluminados pelas obras ali criadas, pelas acesas discussões promovidas entre os residentes e, mais uma vez, pela vida boémia que os caracterizava.

At no time in history had there been a transformation in intellectual attitudes comparable to the one that took place in the quartercentury that separates the end of Impressionism from the advent of Dada and the founding of Bauhaus. Theory, discussion, meeting and manifesto produced a great deal of the impetus behind these movements. In many cases, artists were called on to leave their private, solitary studios and participate in joint ventures that might entail anything from hammering out a group aesthetic to holding a public demonstration. Thus the studio in itself was frequently of secondary interest – a place less of reflection than of execution alone – or it took on the nature of an assembly point, a temporary HQ.<sup>70</sup> (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 137)

---

<sup>68</sup> Picasso, por exemplo, promovia bastantes discussões no ateliê que possuía no *Bateau-Lavoir*, tendo sido aí que pintou as *Demoiselles d'Avignon*, obra considerada precursora do Cubismo.

<sup>69</sup> Um dos elementos recuperado e usado foi, por exemplo, a estrutura metálica que Gustave Eiffel tinha criado para o Pavilhão do vinho de Gironde.

<sup>70</sup> “Em nenhum momento da história houve uma transformação de atitudes intelectuais comparável à que ocorreu no quarto de século que separou o fim do impressionismo do advento do Dada e da fundação da Bauhaus. Teoria, discussão, reunião e manifesto produziram grande parte do ímpeto por trás desses movimentos. Em muitos casos, os artistas foram chamados a deixar seus ateliês privados e isolados e a participar em ações que podiam ir desde a proclamação de uma estética de grupo à realização de uma demonstração pública. Assim, o ateliê em si era frequentemente de interesse secundário – um lugar menos de reflexão do que apenas de execução – ou assumia a natureza de um ponto de encontro, um quartel-general temporário.”

O ateliê foi assim assumindo novas funções, sobretudo enquanto “ponto de encontro ou quartel-general temporário”, possibilitando aos artistas um espaço comum onde podiam discutir, promover e experimentar as diferentes facetas do Modernismo. De facto, para além dos importantes centros culturais em que se transformaram os complexos para artistas em Paris, também na Alemanha, por exemplo, o início do século ficou marcado por uma busca por parte de muitos artistas, de novos temas, técnicas e processos artísticos e, conseqüentemente, de novos lugares onde discutir e experimentar as suas novas ideologias. Mais uma vez o ateliê assume um papel relevante no caso, por exemplo, do grupo expressionista alemão *Die Brücke*, formado em 1905 por Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970) e Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), quatro estudantes de arquitetura. Em Dresden, converteram um antigo talho no seu ateliê comum e local principal de encontro e discussão, onde trabalhavam juntos na busca de uma nova liberdade expressiva, mais ou menos como pela mesma altura faziam os *fauvistas* André Derain (1880-1954) e Maurice de Vlaminck (1876-1958) num restaurante convertido no seu ateliê perto de Paris. O espaço de criação tornava-se assim mais importante enquanto local de trabalho em grupo, que possibilitasse aos artistas um espaço não só para discutir os seus novos ideais, como também para os experimentar, desenvolver e mostrar aos colegas que seguiam os mesmos pressupostos.

Ainda na Alemanha, por exemplo, um outro tipo de ateliês, criados para os professores da Bauhaus, refletiam uma diferente face do Modernismo na procura de uma união entre arte, arquitetura, design e artesanato. Depois de a escola ter sido transferida para Dessau, em 1926 Walter Gropius (1883-1969) desenhou ateliês especificamente para os professores, criando assim um local onde estes podiam simultaneamente viver, trabalhar e ensinar. Paul Klee (1879-1940) que possuía um desses ateliês na Bauhaus, é um exemplo da sua utilização quer como artista, quer como professor, fazendo-se rodear de uma variedade de objetos que o inspiravam assim como das inúmeras obras em que trabalhava, ao mesmo tempo que mantinha uma organização, que chegou a ser comparada à de um laboratório (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 141) que de certo modo perpassa para muitos dos seus trabalhos:

“Here in my atelier”, he [Paul Klee] wrote to his wife, Lily, from the Bauhaus, “I’m working on half a dozen canvases, and drawing and thinking about my teaching course. Social life at Weimar doesn’t exist as far as I’m concerned. I work, and talk to no one throughout the day”.<sup>71</sup> (Klee, citado por Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 141)

Assim, já no início do século XX alguns ateliês começam a destacar-se pelas características distintas com que são dotados e/ou organizados. Um ateliê assemelhar-se a um laboratório no início do século XX ou ser descrito como tal nas primeiras décadas do século XXI não significa o mesmo. Aquelas descrições anteriores referem-se mais ao seu aspeto formal do que a eventuais experiências que ali seriam feitas. No entanto, esta semelhança encontrada com um laboratório – um local onde por norma se realizam experiências – é indicativa das potencialidades que os ateliês de artista começam a refletir durante a primeira metade do século XX, e que culminarão, como se verá, quer na multiplicidade de funções que hoje lhes podem ser associadas, quer nas novas concepções do mesmo para além de um simples espaço físico:

Already at the beginning of the 20th century – thanks to avant-garde artists – the studio is seen uprooted from its original place. But it is above all, with the appearance of reproductive techniques such as photography that the laboratory aspect of the studio accelerates and frees its imaginary potential.<sup>72</sup> (Paré, 2001: 28)

Ainda durante os primeiros anos do século XX, se cada vez mais artistas usam os ateliês (sejam eles espaços comunitários criados de raiz ou locais abandonados e convertidos) como focos difusores dos seus ideais, abrindo-os a discussões entre os seus pares, outros artistas mantêm, por sua vez, uma vivência mais tradicional do seu espaço de trabalho, prolongando em certa medida aquela ideia romantizada do ateliê como

---

<sup>71</sup> “Aqui no meu atelier”, [Paul Klee] escreveu para a sua esposa, Lily, a partir da Bauhaus, “Estou a trabalhar em meia dúzia de telas, e a desenhar e a reflectir sobre a minha função de professor. No que me concerne, a vida social em Weimar não existe. Trabalho e não falo com ninguém ao longo do dia.” No final da sua vida extraordinariamente fértil, Klee havia produzido não menos que dez mil obras. No entanto, o seu ateliê, embora sobrecarregado de telas e objetos, manteve sempre uma certa organização metódica.”

<sup>72</sup> “Já no início do século XX – graças aos artistas de vanguarda – o ateliê vê-se desenraizado do seu lugar original. Mas é sobretudo com o aparecimento de técnicas de reprodução como a fotografia que o aspeto laboratorial do ateliê acelera e liberta o seu potencial imaginário.”

espaço privado e inacessível, domínio exclusivo do criador solitário. A obra *No atelier* (c. 1916) de Aurélia de Sousa (1866-1922), é aqui um exemplo pertinente. Por um lado, apresenta uma conceção tradicional do ateliê como espaço de criação privado onde a artista se retrata isolada, sentada a uma mesa com a cabeça entre os braços, como que em descanso ou em sofrimento. Em frente a si, uma pintura de paisagem já emoldurada encontra-se colocada no cavalete, que, para além do pequeno recipiente colocado na mesa com pincéis ou lápis, é um dos poucos elementos que permite identificar o espaço como um ateliê de pintura. Por outro lado, apesar de, como refere Filipa Lowndes Vicente, “independentemente da sua vontade, talento ou determinação individuais, o contexto pessoal de Aurélia de Sousa [lhe ter possibilitado] ter “um quarto só para si”, um espaço físico e metafórico para criar” (2016: 15), o isolamento da pintora no seu ateliê representa também as angústias de uma artista mulher numa época em que estas ainda eram no geral encaradas como amadoras e cujo percurso artístico se fazia significativamente mais tarde do que o dos melhores pintores masculinos portugueses da mesma geração (como Henrique Pousão, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) ou António Carneiro (1872-1930), por exemplo). Outras obras como *L’Atelier Rouge* (1911)<sup>73</sup> de Matisse, ou *Studio with plaster head* (1925), de Picasso, por exemplo – que apresentam, como em obras do século anterior, uma imagem clássica do espaço do ateliê (com todos os apetrechos necessários para a identificação da profissão de artista) – são também mais dois exemplos de como o ateliê continuou a ser um tema profundamente explorado por muitos artistas no início do século XX, reforçando a ideia de que o lugar de criação seria um espaço pertencente apenas ao domínio privado de um mestre (Esner, 2013: 122-123).

This underprivileged space has a history, from the young English poet Chatterton writing in his garret, to the fictitious la Bohème, to the Bateau-Lavoir in Montmartre, to early Soho. Early modernist studios, from what we see now of them in photographs, have a functional rawness. Like photographs of early performance work they are unconscious of posterity, and are generally furnished only with the essentials of art-support and life-support, including the ubiquitous

---

<sup>73</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre esta obra ver Reiff (1970).

stove. When caught by the camera, these frugal spaces have a rather startled air, like Picasso's Bateau-Lavoir studio in 1908.<sup>74</sup> (O'doherty, 2008: 14)

Depois de sair do seu primeiro ateliê no Bateau-Lavoir, Picasso, por exemplo, passaria por vários espaços de trabalho, nenhum deles de caráter tradicional (com tetos altos e luz natural vinda do norte), e todos marcados por uma atitude original do artista face a eles. Enquanto lugar dinâmico de experimentação, o ateliê de Picasso tornou-se o centro em torno do qual gravitava, para além da sua vida, toda a sua criação, servindo-lhe por isso de tema para diferentes obras; uma oportunidade para mostrar a sua criatividade e a sua personalidade artística. De facto, há uma certa *sedução mítica* em torno do artista moderno no seu ateliê que encontra em Picasso uma das suas mais arquetípicas expressões (Lebourdais, 2016: s/p). Porque, para além das pinturas dos seus ateliês, Picasso foi extensivamente fotografado neles, criando em torno da sua figura uma ideia conscientemente construída do génio criativo, e instaurando a ideia moderna do ateliê enquanto extensão física da personalidade do artista (Waterfield, 2009: 3).

Assim, se o ateliê de artista era, na primeira metade do século XX, um tema já estabelecido nas práticas artísticas (sobretudo na pintura), e artistas como Picasso ou Matisse, por exemplo, o usaram como forma de conscientemente mostrarem a sua criatividade e experimentarem novas técnicas (Esner, 2013: 123), foi, no entanto, a fotografia que teve um papel preponderante enquanto veículo de perpetuação da imagem e daquele *mito do ateliê*, ao possibilitar a ampla divulgação de uma imagem romantizada do espaço de criação, que rapidamente se tornou um tópico essencial para o fotógrafo documental (Bergstein, 1995: 46; Esner, 2013: 123-125).

The atelier was perceived as a place of enchantment where the artist's life (real and imaginary) unfolded, as well as being a workshop for the production of art-objects. As these aspects of the studio merged in representation, the process of

---

<sup>74</sup> “Este espaço desprivilegiado tem uma história, desde o jovem poeta inglês Chatterton a escrever no seu sótão, até à fictícia La Bohème, ao Bateau-Lavoir em Montmartre, aos primórdios do Soho. Os primeiros ateliês modernistas, pelo que se vê deles atualmente em fotografias, têm uma crueza funcional. Assim como nas fotografias dos primeiros trabalhos de performance eles são inconscientes da posteridade e, em geral, são mobilados apenas com os essenciais de apoio à arte e de suporte à vida, incluindo o ubíquo fogão. Quando capturados pela câmara, esses espaços frugais têm um ar bastante alarmado, como o ateliê de Picasso no Bateau-Lavoir em 1908.”

creativity became fused with the artist's personal wishes and gratifications.<sup>75</sup>  
(Bergstein, 1995: 46)

O conjunto de fotografias que durante vários anos Alexander Liberman (1912-1999) reuniu em *The Artist in His Studio*, publicado pela primeira vez em 1968 é um dos mais claros exemplos. Enquanto diretor artístico da revista Vogue e diretor editorial das publicações Condé Nast, (e ele próprio um artista e fotógrafo), Liberman realizou uma grande quantidade de fotografias em ateliês de reconhecidos artistas, sobretudo europeus, que publicou na Vogue em forma de perfis de artistas, escritos por si. Também Brassai (1899-1984) fotografou extensamente os artistas com quem conviveu em Paris, no período entre as duas grandes guerras mundiais, algumas fotografias das quais, na altura publicadas na imprensa, foram depois reunidas, em 1982, em *Brassai: The Artists of My Life*.<sup>76</sup>

Esta ideia mística e romântica do artista moderno no seu ateliê – exemplificada aqui sobretudo por fotografias de ateliês de artistas europeus – foi por sua vez amplamente disseminada em revistas populares americanas (como a Vogue, Life, ou a Harper's Bazaar), onde Liberman e Brassai, entre outros, apresentavam essas imagens dos ateliês privados para consumo público e popular (Bergstein, 1995: 45). Numa altura em que era extremamente raro e difícil ver um artista a trabalhar e ter acesso ao seu lugar de criação, estas imagens eram o mais próximo que o público conseguia aceder ao imaginário do artista, tentando muitas vezes identificar algum elemento do ateliê que fosse comparável com algum aspeto da obra, numa espécie de atitude voyeurista que cativava os clientes das revistas e introduzia um novo tipo de público no mundo da arte.

Mas foi só quando os avanços técnicos da fotografia e do filme tornaram possível registar efetivamente o processo de pintura que pela primeira vez foi possível ter acesso visual ao “processo de trabalho de artistas-titãs contemporâneos nos seus ateliês”, como exemplificam o lumigrama de Picasso tirado por Gijon Mili (1904-1984) ou as séries de fotografias que Hans Namuth (1915-1990) realizou de Jackson Pollock

---

<sup>75</sup> “O ateliê era entendido como um lugar de encantamento onde a vida do artista (real e imaginária) se revelava, assim como uma oficina para a produção de objetos artísticos. Ao mesmo tempo que estes aspetos do ateliê se fundiam na representação, o processo criativo unia-se com os desejos e gratificações pessoais do artista.”

<sup>76</sup> Para uma mais completa análise do modo como as fotografias de Liberman e Brassai serviram como veículos para a propagação de uma visão “mística” em torno do ateliê de artista na modernidade, ver, entre outros, Bergstein (1995) ou Jones (1996, pp. 27-41)



(1912-1956) a *verter* tinta numa tela disposta no chão no seu ateliê em Long Island: “Os ateliês de Picasso e Pollock foram transformados em espaços semipermeáveis, à medida que a transparência do *medium* da fotografia permitia ao espetador espreitar a esfera criativa, enquanto o artista se mantinha fechado no seu ambiente” (Wagner, 2013: 35-36).

Ou seja, o ateliê mantém-se o lugar privilegiado de criação, e o processo criativo do artista continua a ser privado. O que as fotografias e os filmes dos artistas fazem é evidenciar essa exclusividade do ateliê, transformando o observador numa espécie de *voyeur*, que testemunha um ato de criação profundamente privado naquele espaço que, por sua vez, se reflete na obra lá criada (Jones, 1996: 371). As cerca de 500 fotografias e 2 filmes que Hans Namuth fez de Pollock a trabalhar são talvez o melhor e mais conhecido exemplo de como estes novos meios de documentação, reprodução e divulgação definiram fortemente a conceção cultural do artista<sup>77</sup> como um criador solitário num espaço de produção privado (Jones, 1996: 47; 60) ao mesmo tempo que mostraram a inovação no processo de trabalho do pintor e garantiam a *autenticidade* da obra ali criada. Pollock foi, de facto, inovador no seu método de deitar a tela no chão e quase se colocar-se dentro dela para trabalhar, e as fotografias e vídeos que mostram este processo permitem ainda perceber que o espaço do ateliê tem também um papel fundamental, funcionando como uma espécie de substituto da moldura que está sempre presente e limita a obra (Tumlir, 2012: 62). Simultaneamente, as fotografias e filmes de Pollock permitem também identificar as principais características do seu ateliê (como se verá no ponto 2.1.2.), que por sua vez definiam o modo e as circunstâncias de trabalho do artista:

About Pollock's studio, the photographs tell us that it was a converted barn with numerous chinks between the wall boards. This primitive construction reduced painting, for Pollock, to a seasonal occupation, though he occasionally worked in winter, using dangerous kerosene stoves for heat. Only in the very last years of his life could he afford to insulate the studio for year-round work. Fortunately, at East Hampton the weather is relatively mild into the early winter and spring can be early. But painting was, for Pollock, in many ways determined by the cycle of

---

<sup>77</sup> E de um modo geral, da visão sobre os artistas relacionados com o Expressionismo Abstrato Americano, como evidencia Caroline Jones (1996: 1-59).

nature. [...] The photographs also reveal that Pollock was constantly surrounded by his earlier work.<sup>78</sup> (O'connor, 1978: 124)

Para além de terem sido os primeiros documentos a mostrar tão detalhadamente o processo de trabalho de um artista no seu ateliê, estes filmes e fotografias tiveram um enorme impacto no desenvolvimento, sobretudo a partir dos anos 1960, de novas práticas artísticas como a performance, a *body art*, ou os ambientes e *happenings* – “formatos que, de resto, não precisam necessariamente de ser produzidas no ateliê” (Reijnders, 2013: 148). E de facto, “ao mesmo tempo que as câmaras se passeavam pelo ateliê ‘solitário’, elas participavam também, inevitavelmente, na socialização e expansão desse espaço”, transformando a atividade no ateliê numa questão essencial para a própria compreensão da obra de arte exposta (Jones, 1996: 371-372).

Essa importância da atividade no ateliê para o enquadramento e compreensão da obra de arte em exposição foi explorada conscientemente pela primeira vez pelo escultor Constantin Brancusi, o que se considera ser um momento essencial não só para uma definição expandida do ateliê, como também para o desenvolvimento de novas modalidades de relação entre o espaço de criação e o espaço de exposição. De facto, é através da atividade que o artista exerceu no seu ateliê – não só na produção de esculturas mas sobretudo na constante reorganização da sua disposição no espaço interior – e do modo essencial como, através do uso da fotografia, transformou, organizou, documentou e vivenciou esse mesmo espaço, que se pode começar a entender o alargamento do conceito de ateliê para um campo expandido que pode efetivamente coincidir com o do museu.

Como talvez até então nenhum outro artista, Brancusi trabalhou constantemente para unificar todo o espaço do seu ateliê e criar uma sensação de conjunto onde cada obra e qualquer outro elemento do ateliê tivesse o seu lugar específico, como se a

---

<sup>78</sup> “Sobre o ateliê de Pollock, as fotografias dizem-nos que era um celeiro convertido com inúmeras fendas entre as tábuas da parede. Esta construção primitiva reduzia o processo de pintura, para Pollock, a uma ocupação sazonal, apesar de ele ocasionalmente trabalhar no inverno, usando perigosos fogões a querosene para aquecimento. Só nos últimos anos da sua vida Pollock foi capaz de pagar o isolamento do ateliê para trabalhar nele o ano inteiro. Felizmente, em East Hampton o clima é relativamente ameno no início do inverno e a primavera pode começar cedo. Mas pintar era, para Pollock, uma atividade de muitas maneiras determinada pelo ciclo da natureza. [...] As fotografias revelam também que Pollock estava constantemente rodeado pelos seus trabalhos mais antigos.”

própria disposição das obras no ateliê constituísse a exposição principal de todo o seu trabalho. A fotografia revelar-se-ia uma importante ferramenta, não só como meio de documentação das alterações que ia fazendo no espaço e na organização das obras nele, mas também como próprio *medium* artístico que lhe permitia realizar experiências com diferentes perspectivas das obras e do ateliê<sup>79</sup> (Barthel, 2006a: 129):

Adquirindo uma função na percepção, a fotografia seria fundamental na experimentação de seus *groupes mobiles*: conjuntos de obras independentes, reunidas em grupos no ateliê, para o escultor, e apenas ele, meticulosamente fotografar. O artista era o único apto a revelar os sentidos originais das obras no espaço de sua criação. Cada grupo móvel deslocava-se várias vezes pelo ateliê, confrontado a diferentes situações no espaço e no tempo, ressaltadas principalmente pela fugacidade dos jogos de luz e sombra sobre os objetos no ambiente. (César, 2007: 20)

Brancusi chegou a Paris em 1904, e em 1907, como tantos outros artistas parisienses e estrangeiros, instala-se em Montparnasse, “num ateliê com grandes janelas, de área pequena, completado por um outro local na rua Odessa. Vive no primeiro andar e trabalha no rés-do-chão, uma situação necessária devido às grandes dimensões da sua primeira encomenda, *La Prière*, [...]. Em 1912, aluga um segundo ateliê, do outro lado da rua [...].”<sup>80</sup> É em 1916 que o escultor se instala no *impasse Ronsin*, onde viverá e trabalhará até à data da sua morte, adquirindo novos espaços contíguos à medida das suas necessidades e possibilidades até à configuração final que lega ao Estado francês e que atualmente se encontra recriada no exterior do MNAM, Centro Georges Pompidou, em Paris (analisada no ponto 2.1.1.).

É sobretudo a partir dos anos 1920 que o escultor se começa a preocupar mais a fundo com os modos de exposição da sua obra. Quando não podia ele próprio supervisionar a instalação das esculturas, Brancusi enviava aos colecionadores ou aos museus indicações detalhadas de como deviam ser expostas, ressaltando que elas nunca

---

<sup>79</sup> Para uma reflexão mais aprofundada sobre o papel da fotografia na prática de Brancusi ver Rodriguez (2000, pp. 255-259) e sobre o tratamento dado pelo Centro Georges Pompidou às fotografias de Brancusi no e do ateliê, ver Pacquement (2006).

<sup>80</sup> Informação retirada pela autora a 19 de setembro de 2016 dos painéis informativos colocados na parede do fundo do ateliê Brancusi, em Paris.

deveriam ser apresentadas contra uma parede<sup>81</sup> o que mostrava a sua grande preocupação com todo o espaço que envolvia cada uma das suas obras. Desagradado quando as suas indicações não eram seguidas, o que afetava o modo como as obras seriam percebidas pelos visitantes, Brancusi começou a preferir cada vez mais mostrar os trabalhos no seu lugar de origem:

Pour lui, l'espace engendré par la sculpture est aussi important que celle-ci et c'est dans son atelier qu'il peut le mieux le contrôler, el accorde une grande importance à la présentation de son œuvre : combinaison de socles, proximité calculée des sculptures, éclairage. A cette volonté d'*exposition* qui tient compte du lieu, du lien des sculptures entre elles et de leur disposition dans l'espace, s'ajoute d'idée d'ensemble et même de *temple*. C'est là qu'il a assemblé peu à peu chaque étape, chaque moment de son œuvre dont il veut perpétuer la mémoire : marbres, pierres et bois, plâtres et bronze originaux, "doubles" en plâtre poli et présentés aussi soigneusement que les œuvres en "taille directe". C'est à l'intérieur des murs de son atelier que le sculpteur réussit à imposer sa vision d'un environnement total, destinant au visiter l'expérience de son œuvre ultime.<sup>82</sup>

Assim, a partir de finais dos anos 1930 Brancusi produz cada vez menos trabalhos novos, dedicando antes a maior parte do tempo à organização e reorganização do ateliê, procurando obter no seu interior "uma unidade o mais justa possível e impor a melhor apresentação das suas obras, a sua visão de um ambiente total" (Rodriguez, 2000: 251). Em meados dos anos 1940 as esculturas encontram-se na sua configuração final no interior do ateliê (Barthel, 2006a: 129-130), tendo então o escultor encontrado a disposição mais propícia e adequada à correta percepção das suas obras. A partir dos anos 1950, Brancusi começa mesmo a recusar expor trabalhos fora do ateliê, para evitar mover qualquer elemento da configuração que considerava definitiva. Para além das esculturas, fazem parte dos vários *groupes mobiles* todos os outros volumes e elementos

---

<sup>81</sup> Para mais pormenores sobre esta preocupação de Brancusi com a exposição da sua obra fora do seu ateliê, ver Rodriguez (2000, pp. 246-248).

<sup>82</sup> "Para ele, o espaço gerado pela escultura é tão importante como ela, e é no ateliê que ele melhor o pode controlar. Dá grande importância à apresentação da sua obra: combinação de plintos, proximidade calculada das esculturas, iluminação. A esta vontade de exposição que tem em conta o lugar, a ligação das esculturas entre si e a sua disposição pelo espaço, junta-se a ideia de conjunto e mesmo de templo. Foi aí que pouco a pouco ele foi reunindo cada etapa, cada momento da sua obra cuja memória deseja perpetuar: mármore, pedras e madeiras, gessos e bronzes originais, "dúplios" em gesso polido e apresentados tão cuidadosamente como as obras de "talha direta". É no interior dos muros do seu ateliê que o escultor consegue impor a sua visão de um ambiente total, destinado à experiência do visitante da sua última obra." Texto apresentado à entrada do Atelier Brancusi, MNAM, Paris.

existentes no ateliê, desde os blocos de pedra por esculpir até aos objetos utilitários da vida quotidiana e da prática da escultura (mobiliário, ferramentas de trabalho, vasos, taças, etc.), que o artista construiu ele próprio ou alterou para enquadrar no ambiente pretendido:

From easel and object to wall and then to environment in the case of Brancusi's studio, [...] all [were] part of a unity crafted and ventured by the sculptor to evoke a way of life. In keeping with the property of plaster itself, the way of life placed subtly on display was a highly absorbent one, which [...] was capable of drawing in and focusing on the contents of the place, the sculptures on show.<sup>83</sup> (Wood, 2010: 281)

O ateliê era assim minuciosamente encenado e nele Brancusi recebia galeristas, colecionadores, conservadores de museus, jornalistas, amigos e visitantes de passagem, através de um método de visitas orientadas pelo próprio escultor, que Rodriguez explica:

Afin de faire découvrir son oeuvre, le sculpteur, avare en paroles, les entraîne dans un parcours réglé dans les moindres détails. Il crée des surprises en dévoilant les bronzes polis protégés par des couvertures et multiplie les points de vue avec les sculptures [...] montées sur des socles en rotation. Dans ce lieu organisé en exposition muséale, pour lequle il définit un parcours particulier, l'espace intervient à titre d'élément plastique, un liant actif entre les œuvres qui structure le déplacement du spectateur. Celui-ci, subjugué, reconstitue par son regard un ensemble de relations spatiales entre les œuvres, dans leur espace privilégié de présentation.<sup>84</sup> (2000: 253)

Aquele ateliê, onde “o trabalho adquire uma dimensão cenográfica [e] a organização dos objetos e a vernacularidade dos desperdícios definem uma estratégia própria” (Sardo, 2007: 86), constituía-se assim como o espaço privilegiado de exposição

---

<sup>83</sup> “Do cavalete e objeto à parede e depois ao ambiente no caso do ateliê de Brancusi, [...] tudo [fazia] parte de uma unidade trabalhada e arriscada pelo escultor para evocar um modo de vida. De acordo com as próprias propriedades do gesso, o modo de vida colocado subtilmente em exposição era altamente absorvedor, [...] capaz de atrair e realçar o conteúdo do espaço, as esculturas em exposição.”

<sup>84</sup> “De modo a fazer descobrir o seu trabalho, o escultor, avarento em palavras, conduzia os visitantes através de um percurso regulado ao mínimo detalhe. Criava surpresas ao revelar os bronzes polidos protegidos por coberturas e multiplica os pontos de vista com as esculturas [...] montadas em plintos giratórios. Nesse lugar organizado como uma exposição de museu, para o qual define um percurso específico, o espaço intervém como um elemento plástico, um elo ativo entre as obras que estruturam o deslocamento do espectador. Este, subjugado, reconstitui através do seu olhar um conjunto de relações espaciais entre as obras, no seu espaço privilegiado de apresentação.”

onde todos os elementos mantinham uma relação direta com o artista, com a sua prática e com a sua vida quotidiana, sem nada de supérfluo e exterior que quebrasse a coerência global de todo o conjunto.

As visitas ao ateliê de Brancusi deram origem a vários relatos sobre o espaço<sup>85</sup> que confirmam a experiência especial que era entrar no ateliê e vivenciar aquele ambiente único criado pelo próprio artista como se se tratasse da sua derradeira obra de arte. Muitas dessas descrições destacam, para além da coerência de todo o conjunto, o efeito da luz sobre os objetos e a potencialidade das paredes brancas na criação de uma sensação mística, como se aquele ateliê fosse “ao mesmo tempo um templo e um laboratório de arte” (Sidney Geist, citado em O'doherty, 2008: 36).

De facto, como evidencia Wood, o “ateliê branco constitui uma parte importante do mito” que rodeia o escultor:

The white studio was a highly successful conceit: it was not only a crucial means of providing Brancusi's sculpture and his own sculptorhood with harmony and autonomy, but also an effective device through which reception could be housed and enhanced. It provided an atmosphere and an accommodating environment in which the studio visitor, once invited as a guest and over the threshold, could not help but become implicated.<sup>86</sup> (2010: 281)

Simultaneamente, as paredes brancas estabelecem uma inevitável relação com as galerias de um museu – o *white cube* – embora o modo como os objetos se organizam e são dados a ver aos visitantes seja diferente de uma disposição museológica tradicional. A exposição do ateliê de Brancusi tem origem numa profunda e minuciosa experimentação do próprio artista tendo em conta as principais características de cada obra, do espaço ocupado por ela e de todos os objetos e outras obras que a rodeiam. Conforme refere O'Doherty, “tratava-se, no fundo, de um ateliê que se foi transformando numa galeria, Brancusi o seu diretor” (2008: 38). De facto, a ação do artista na criação daquele ambiente total foi essencial: melhor do que qualquer curador

---

<sup>85</sup> Para alguns relatos de visitas ao ateliê de Brancusi ver, entre outros, Wood (1992); Pollack (1988); Vallier (1995, pp. 23-24, 146-153)

<sup>86</sup> “O ateliê branco constituía um conceito de grande sucesso: não era apenas um meio crucial de dar harmonia e autonomia à escultura e à própria prática artística de Brancusi, mas também um dispositivo eficaz através do qual a recepção da obra podia ser acolhida e melhorada. Ele proporcionava uma atmosfera e um ambiente cómodo no qual o visitante do ateliê, uma vez convidado e ultrapassado o limiar, não podia deixar de tornar-se implicado.”

ou comissário de um museu, ele sabia o que pretendia transmitir com a sua obra e com a sua disposição no espaço, sendo o seu ateliê o lugar mais propício e adequado para o fazer.

[...] Brancusi's white studio is not merely to be seen as proto-white cube but as an elaborate construct that was generated by the artist through his sculpture, through his photography, through his self-conscious crafting of a studio-oriented "artistic-identity" and through the characterization of his studio environment by his supporters as a place to stage his life and art.<sup>87</sup> (Wood, 2010: 269)

Mais do que em qualquer outro artista até então, essa "identidade artística orientada pelo ateliê," que Brancusi foi construindo durante toda a sua vida, teve reflexo posterior quer no legado de todo o ateliê ao estado francês na condição de que ele fosse apresentado ao público naquela disposição final, quer nas suas sucessivas tentativas de recriação num espaço museológico, como se analisará no ponto 2.1.1.

Apesar de todas as críticas que possam ser feitas à reconstrução atual do ateliê de Brancusi (indicadas mais adiante, no ponto 2.1.3.), a sua apresentação ao público permite tomar consciência de alguns aspetos essenciais do método de trabalho do artista, que por sua vez evidenciam a sua ideia do ateliê como lugar de exposição, e simultaneamente contribuem para uma definição mais expandida do lugar de criação. Em primeiro lugar, a opção do próprio Brancusi em apresentar as obras terminadas, ocultando qualquer vestígio do seu trabalho ou ação sobre os materiais. Ou seja, apesar de se encontrarem visíveis diferentes ferramentas e utensílios que imediatamente remetem para a prática da escultura, assim como a própria presença da matéria-prima (a pedra em bruto, que em alguns casos serve de suporte às esculturas), não há obras inacabadas à vista. E em segundo lugar, não são mostrados também quaisquer tipos de rascunhos, desenhos preparatórios ou maquetes das esculturas, o que pode indicar um método que tem como base uma execução rápida e direta sobre o material. Assim, a configuração do ateliê de Brancusi está intrinsecamente ligada à sua própria

---

<sup>87</sup> "O ateliê branco de Brancusi não deve ser visto apenas como um "proto-cubo branco", mas como uma construção complexa gerada pelo artista através da sua escultura, através da sua fotografia, através da sua consciente construção de uma "identidade artística" orientada pelo ateliê e através da caracterização do ambiente do ateliê pelos seus apoiantes como um lugar para encenar a sua vida e a sua arte."

metodologia de trabalho que por sua vez se relaciona muito diretamente com a ideia do ateliê como lugar preferencial de exposição.

O facto de as paredes brancas e o próprio chão onde algumas obras estão colocadas terem um papel ativo na exposição de todo o conjunto constitui um aspeto essencial do ateliê de Brancusi enquanto contributo para uma redefinição do museu de um mero contentor de objetos para um dispositivo com a potencialidade de ser ativo em si mesmo (O'doherty, 2008: 36-38). É neste sentido que Rodriguez considera que o ateliê de Brancusi, integrado no museu, ocupa um “lugar mediador que tenta conciliar o lugar de origem da obra com o lugar de exposição” (2000: 260). O mesmo se poderia dizer, por exemplo, do ateliê (ou dos ateliês) de Mondrian, que serão abordados no ponto 2.2.1. Através da colocação e constante recolocação de pinturas nas paredes do ateliê, o artista assumia o seu espaço de trabalho como o lugar preferencial para experimentar a sua conceção de um ambiente total, onde arte e vida estariam indissociadas, ao mesmo tempo que reclamava a parede – do ateliê e, consequentemente, do museu – como um elemento ativo na percepção das suas obras. Ao refletirem e efetivamente experimentarem sobre a estrutura, a forma e a função do chão e da parede – a base da escultura (o plinto) e a moldura tradicional da pintura, respetivamente – os Brancusi e Mondrian assumiam o ateliê “como o novo enquadramento da obra, como a sua moldura, como os limites experimentais que preceituavam a inscrição da obra no mundo.” Assim, ao incorporarem o ambiente no processo artístico, o ateliê transformava-se numa “extensão experimental da obra e condição para a sua completude” (César, 2007: 18), sendo por isso indissociável dela, mesmo no espaço de exposição.

É neste sentido que em 1971, no seu texto *Function de l'Atelier* Daniel Buren defende que para si Brancusi foi “o único artista a mostrar inteligência no modo de lidar com o sistema do museu e com as suas consequências, opondo-se a ele ao não permitir que o seu trabalho fosse fixado ou organizado de acordo com o capricho de qualquer curador”:



By disposing of a large part of his work with the stipulation that it be preserved in the studio where it was produced, Brancusi thwarted any attempt to disperse his work, frustrated speculative ventures, and afforded every visitor the same perspective as himself at the moment of creation. He is the only artist who, in order to preserve the relationship between the work and its place of production dared to present his work in the very place where it first saw light, thereby short-circuiting the museum's desire to classify, to embellish, and to select. The work is seen, for better or for worse, as it was conceived.<sup>88</sup> (1971: 56-58)

O que interessa sobretudo aqui é a tomada de consciência por parte de um artista como Buren, em atividade desde os anos 1960, da importância da ação de Brancusi para uma redefinição do conceito de ateliê que precisamente em meados do século XX se pode começar a elaborar (ainda que para Buren o ateliê, enquanto um dispositivo característico do século XIX, não se adequasse à sua própria prática artística nem à de outros seus contemporâneos). Buren considerava que o ateliê era até então o único lugar de produção de obras de arte, o que de um modo geral sugere o quanto ainda estava enraizada a noção tradicional do espaço de criação no contexto artístico europeu de meados do século XX (Jones, 2010b: 287). Neste sentido, Buren atribuía três funções/características ao ateliê: 1) o lugar onde a obra de arte tem origem; 2) geralmente um lugar privado; 3) um *estacionário* onde eram produzidos objetos *portáteis*. Precisamente por ser o único lugar de origem da obra de arte, o ateliê revestia-se de uma importância fulcral em todo o contexto artístico, enquanto “primeira moldura, primeiro limite, sobre o qual todas as molduras/ limites subsequentes eram produzidos” (1971: 51). O ateliê seria, então, “o lugar onde a obra de arte está em casa, protegida do resto do mundo exterior. Mas quando a obra de arte se torna pública, é retirada do seu contexto original e torna-se ‘sem abrigo’” (Coelewij, 2006: 54). Ou seja, era na privacidade do ateliê que, preferencialmente sozinho, o artista produzia objetos artísticos móveis que perdiam algumas das suas características essenciais quando saíam do seu lugar de origem para serem expostos em diferentes locais e de diversas maneiras que o artista não podia controlar. Para Buren, o valor das obras de arte produzidas num ateliê e depois expostas

---

<sup>88</sup> “Ao doar grande parte da sua obra com a condição de que fosse preservada no ateliê onde havia sido produzida, Brancusi contrariou qualquer tentativa de dispersar o seu trabalho, frustrou ações especulativas, e proporcionou a todos os visitantes a mesma perspectiva que a sua no momento da criação. Ele foi o único artista que, de modo a preservar a relação entre a obra de arte e o lugar da sua produção, ousou apresentar o seu trabalho no mesmo lugar onde ela viu luz pela primeira vez, provocando assim um curto-circuito no desejo do museu em classificar, embelezar e selecionar. A obra é vista, para melhor ou pior, conforme foi concebida.”

sem qualquer controlo da parte do artista era “diretamente influenciado por uma constante permutabilidade e baseado criticamente num eterno nomadismo, não do produtor, mas da obra de arte” (2007: 105). Procurando reverter esse hábito, o artista encontra numa prática *site-specific* a solução para a perda de significado que as obras de arte criadas num ateliê sofriam ao sair dele e, de modo a demarcar a sua prática dos tradicionais métodos da pintura e escultura, decide mesmo abolir o ateliê: “A arte de ontem e de hoje não só é marcada pelo ateliê como um lugar de produção essencial, muitas vezes único; ela provém dele. Todo o meu trabalho provém da sua extinção” (Buren, 1971: 58).

No entanto, se de facto Buren optou por desenvolver uma prática *in situ*, viajando ele próprio para os locais onde expõe e assim fazendo coincidir sempre o espaço de produção com o espaço de exposição, sem qualquer necessidade de um espaço físico permanente de trabalho, a verdade é que “na sua cabeça, ele nunca desocupou” o ateliê. Davidts explica:

The studio still represents the private process of creation and the highly individual production of meaning that he never ceased to cherish. [...] He almost always confesses [...] that his studio is far from inexistent, empty or fictitious, but “inherent”: he embodies and inhabits it in person. [...] Buren even boasted that his relentless and frenetic activity [...] has led to a complete identification between the studio, the world and himself.<sup>89</sup> (2009: 80)

Ao substituir a relação tradicional entre a obra de arte e o ateliê por uma nova dialética entre a *persona* do artista e o lugar específico onde trabalha e expõe, Buren substituiu também “o culto moderno do artista monástico pela adoração pós-moderna do intervencionista nómada e conectado em rede” (Davidts, 2009: 79), o que pode ser considerado um prelúdio da prática de muitos artistas atuais (como se analisará no ponto 2.3) assim como de um novo entendimento do ateliê num campo expandido que, em última instância, o pode fazer coincidir com a própria figura do artista: “[...] o deslocamento da atenção, no modernismo tardio, da obra de arte para o artista, cujo ato

---

<sup>89</sup> “O ateliê ainda representa o processo privado de criação e a produção altamente individual de significado que ele [Buren] nunca deixou de estimar. [...] Ele quase sempre confessa [...] que o seu ateliê está longe de ser inexistente, vazio ou fictício, mas ‘inerente’: ele incorpora-o e habita-o em pessoa. [...] Buren até se gabou de que a sua atividade implacável e frenética [...] levou a uma completa identificação entre o ateliê, o mundo e ele próprio.”

criativo foca nele um aparato mitológico, eventualmente aplica-se também ao que Alice Bellony-Rewald e Michael Peppiatt chamam de "câmara da imaginação" - o ateliê" (O'doherty, 2008: 7).

Esta expansão da noção de ateliê de um lugar físico e permanente para um espaço virtual, temporário e/ou nômada, acompanhou de perto a própria expansão da noção de lugar, desenvolvida também nas décadas de 1960 e 1970. Como relembra Delfim Sardo, o período a que reporta o texto de Buren foi um dos mais marcantes momentos históricos para a transformação da obra de arte, no centro do qual se encontra "o ateliê como dispositivo sob fogo, bem como uma relação conflitual com a natureza objetual da obra de arte" (2007: 84).

Ou seja, os anos 1960 e 1970 foram marcados por fortes mudanças nas práticas artísticas, caracterizadas sobretudo por dois aspectos essenciais: 1) o surgimento de novas modalidades de expressão artística, como a performance, a instalação, a arte conceptual ou a *land art*, por exemplo (tipologias que não carecem de um ateliê tradicional para se concretizarem); 2) e uma crítica consciente dos artistas aos modelos tradicionais e institucionais de criação, exposição e circulação da arte, que por sua vez se refletiu quer num trabalho *in situ* com as próprias instituições que pretendiam criticar (o museu e a galeria, principalmente, no caso da Crítica Institucional), quer numa procura de lugares e espaços alternativos de trabalho e exposição (edifícios abandonados ou o espaço público, por exemplo).

[...] ever since artists embarked upon the radical program of questioning and eventually overturning the traditional and conventional modes of production, circulation, and reception of artworks in the late 1960s, the studio has suffered a series of tragic blows. It became a prime target for critique, was declared to have *fallen*, and finally lost both its conventional prominence and mythical stature [...]. To many artists, the space not only accommodated, but, above all, represented a type of artistic practice, material production, and creative identity that they wished to supersede or avoid altogether.<sup>90</sup> (Davidts e Paice, 2009: 2)

---

<sup>90</sup> “[...] desde que os artistas embarcaram no programa radical de questionar e eventualmente derrubar os modos tradicionais e convencionais de produção, circulação e receção das obras de arte no final dos anos 1960, o ateliê sofreu uma série de golpes trágicos. Tornou-se um alvo principal para a crítica, foi declarado ter *caído*, e finalmente perdeu tanto a sua proeminência convencional como o seu estatuto mítico [...]. Para muitos artistas, esse espaço não

Inerente àquelas duas principais características das novas práticas e processos artísticos está uma nova noção de lugar que, de um espaço meramente caracterizado pelos seus atributos físicos, começou a ser entendido como algo que podia ser definido a partir de uma multitude de aspetos materiais, históricos, simbólicos e/ou virtuais, por exemplo. E se esta expansão da conceção de lugar se aplicou sobretudo ao espaço de exposição – relacionando-se diretamente com o surgimento e evolução do conceito de *site-specificity*<sup>91</sup> –, ela pode também ser entendida no âmbito dos espaços de criação, o que permitirá entender o ateliê de artista como um conceito alargado e deste modo enquadrá-lo numa leitura atualizada da prática artística e museológica. Neste sentido, afirma-se, como Caroline Jones, que “o lugar do ateliê e o mundo à sua volta figuraram proeminentemente na arte deste período [anos 1960] – figuraram no sentido mais rico da palavra. Se se falhar em lidar com estes espaços e lugares, falha-se em perceber a arte, como funcionava e como pode ainda funcionar” (1996: 129).

Num primeiro momento a noção de *site-specificity*, introduzida no contexto da arte contemporânea com o Minimalismo, relacionava-se com uma abordagem fenomenológica ou experiencial ao lugar. Segundo Miwon Kwon este é um dos três paradigmas da *site-specificity*, e tem a ver com a relação indivisível entre a obra e o espaço específico para onde ela foi criada, sendo necessária a presença física do espetador para uma experiência completa (2002a: 11-12). De acordo com esta noção de lugar – a que James Meyer chamou de *literal site* (2002: 26) – a configuração final da obra de arte é assim determinada pelo espaço físico onde se insere (e que dele passa a fazer parte); isto é, são essencialmente as características formais (dimensões, materiais, luminosidade) do espaço que o definem e, conseqüentemente, definem a obra de arte nele criada.

Alargando esta noção para o espaço de criação, pode estabelecer-se um paralelo com a ideia mais tradicional de ateliê de artista que, convém ressaltar, apesar de todas

---

só acomodava como, acima de tudo representava um tipo de prática, produção material e identidade criativa que desejavam suplantam ou evitar completamente.”

<sup>91</sup> Para mais sobre o desenvolvimento da noção de lugar, diretamente relacionada com o conceito de *site-specificity*, ver Azevedo (2008).

as mudanças continua ainda a constituir o espaço de trabalho preferencial para muitos artistas ativos atualmente. Segundo esta perspectiva literal ou experiencial do lugar, o ateliê é entendido como o espaço físico de criação artística que contém todos os materiais e acessórios necessários para o trabalho criativo. A obra de arte seria assim o resultado não só do génio do artista, mas também de todos os elementos que, naquele lugar, ele tinha à sua disposição e que, inevitavelmente, condicionam o resultado final: as dimensões da tela, as tintas e os pincéis disponíveis, no caso da pintura; ou as dimensões do próprio espaço de trabalho, no caso da escultura; ou mesmo os limites da mesa onde se coloca o papel, no caso do desenho, por exemplo. Simultaneamente, estas características formais dos espaços de trabalho mais tradicionais acabariam por definir duas tipologias arquitetónicas distintas de ateliês de artistas que, apesar de algumas variantes, acabariam por ser as mais comuns até ao século XX, caracterizando mesmo muitas das representações e descrições de ateliês de artistas em obras de arte e de literatura, ao mesmo tempo que têm grande influência nas expectativas sobre como deve ser um *ateliê real* (Bain, 2004: 174). Buren distingue de um modo claro essas duas tipologias – um modelo europeu e um modelo americano:

1. The European type, modelled upon the Parisian studio of the turn of the century. This type is usually rather large and is characterized primarily by its high ceilings (a minimum of 4 meters). Sometimes there is a balcony, to increase the distance between viewer and work. The door allows large works to enter and to exit. Sculptor's studios are on the ground floor, painter's on top floor. In the latter, the lighting is natural, usually diffused by windows oriented toward the north so as to receive the most even and subdued illumination
2. The American type, of more recent origin. This type is rarely built according to specification, but, located as it is in reclaimed lofts, is generally much larger than its European counterpart, not necessarily higher, but longer and wider. Wall and floor space are abundant. Natural illumination plays a negligible role, since the studio is lit by electricity both night and day if necessary. There is thus equivalence between the products of these lofts and their placement on the walls and floors of modern museums, which are also illuminated day and night by electricity.<sup>92</sup> (1971: 51-52)

---

<sup>92</sup> “1. A tipologia europeia, baseada no ateliê parisiense da viragem do século. Este tipo é geralmente bastante grande e caracteriza-se principalmente pelos tetos altos (um mínimo de 4 metros). Por vezes existe uma varanda, de modo a aumentar a distância entre a obra e o observador. A porta permite a entrada e saída de trabalhos de grandes dimensões. Ateliês de escultores são no piso térreo, de pintores no andar de cima. Nestes últimos, a iluminação é

Estas tipologias dizem assim respeito às características formais e arquitectónicas que mais frequentemente caracterizam os ateliês de artistas e remetem muito diretamente para uma noção do espaço definido pelos seus atributos físicos. Ainda que a expansão da noção de lugar (e a inerente expansão do conceito de ateliê) possa ser compreendida como uma sequência cronológica, a verdade é que, naturalmente, as diferentes concepções sobrepõem-se e coexistem em diferentes momentos, sobretudo atualmente, com a crescente variedade de abordagens e métodos de produção artística. Neste sentido, o modelo de ateliê americano que, como referia Buren, é de uma origem mais recente do que o europeu, caracteriza também um tipo de prática artística que, a partir principalmente dos Estados Unidos, procurou expandir os modelos tradicionais da pintura e da escultura. Esse ateliê tipo *loft*, com uma aparência em bruto e despretensiosa, surgiu como reflexo das necessidades dos novos artistas americanos de meados do século XX. Desde então ele foi adotado um pouco por todo o mundo, constituindo talvez o modelo de ateliê contemporâneo por excelência, sendo o seu formato base suficientemente flexível para permitir qualquer número de variações. No entanto, apesar da sua representatividade e versatilidade o *loft* é apenas um modelo de ateliê no cada vez mais vasto conjunto de tipos de ateliês de artistas, tão diversos quanto a própria arte contemporânea e as suas práticas (Peppiat e Bellony-Rewald, 2010: 79).

Esta primeira conceção literal do espaço de criação relaciona-se muito diretamente com a análise proposta no ponto 2.1 deste trabalho sobre a musealização dos ateliês de artistas. De facto, como se verá, o processo de musealização de um ateliê – seja ele feito *in situ* ou reconstruído noutro espaço – implica necessariamente uma leitura que toma como essencial o espaço arquitectónico dos ateliês, procurando acima de tudo preservar os elementos físicos e formais que o caracterizam e distinguem.

---

natural, normalmente difundida através de janelas orientadas a norte de modo a receber uma luz mais uniforme e moderada.

2. A tipologia americana, de origem mais recente. Este tipo raramente é construído de raiz mas, localizado em lofts recuperados, é geralmente muito maior do que o seu equivalente europeu, não necessariamente mais alto, mas mais longo e mais largo. Abunda o espaço de chão e de parede. A luz natural não tem um papel significativo já que o ateliê possui eletricidade para a iluminação de dia e de noite, se necessário. Há, portanto, uma equivalência entre os produtos destes lofts e a sua colocação nas paredes e no chão dos museus modernos, que também são iluminados de dia e de noite com recurso à eletricidade.”

O segundo paradigma da *site-specificity* proposto por Kwon (2002a: 13) diz respeito a uma compreensão social ou institucional do espaço e remete para o facto de ele poder ser definido não só pelas suas características arquitectónicas mas também por um conjunto de fatores históricos, sociais, simbólicos ou funcionais, por exemplo. Procurando ir mais além na crítica à institucionalização da arte e a um *sistema artístico* hermético, nos inícios da década de 1970 muitos artistas começaram a questionar o espaço de exposição – o museu, sobretudo – procurando mostrar, através de obras *site-specific*, que ele era caracterizado por uma variedade de processos e simbologias, e não apenas pelos seus atributos formais. Essas primeiras manifestações *site-specific* do que se viria a designar como Crítica Institucional tinham como objetivo tomar o museu e o seu modo de funcionamento como matéria-prima para revelar e mostrar criticamente os diferentes processos e convenções que o definiam. Assim, ultrapassadas as fronteiras físicas de um lugar, outros modos de aproximação ao mesmo puderam começar a ser explorados, através de uma compreensão do lugar que Meyer designa como *critical site* (2002: 26-27): o seu passado histórico e vivências sociais; a sua funcionalidade ao longo do tempo; as diversas questões políticas ou económicas inerentes à sua utilização; ou a sua simbologia, por exemplo. De um modo geral, compreende-se então, que partindo do Minimalismo e passando pela Crítica Institucional, a noção de lugar se expandiu para abranger variadas formas de exploração, implicando que uma relação específica entre a obra de arte e o espaço onde ela se insere pode ter como ponto de partida uma variedade de aproximações. Partindo da sua conceção como uma adequação a um conjunto de vetores simplesmente formais, a evolução do termo *site-specific* acompanhou uma “desmaterialização” da própria noção de lugar.

Aplicando esta perspetiva à evolução do conceito de ateliê de artista, pode entender-se também a expansão ou o alargamento do espaço de criação para outras condições que não exclusivamente físicas e formais como consequência das novas práticas artísticas que em meados do século XX começaram a ser exploradas, conforme já foi referido. Como lembra Jones: “[...] o ateliê de artista era um significante em dramática mudança no início dos anos 1960, movendo-se da sua função tradicional (moderna) como um espaço de solidão privilegiada para um novo papel volátil enquanto

um espaço social de produção quasi-industrial”<sup>93</sup> (1996: 67). Se por um lado, como foi referido, o próprio local físico dos ateliês se começou a alterar, aproximando as suas características a espaços mais industriais, amplos e iluminados, e que precisamente por isso permitiam uma maior liberdade de experimentação artística; por outro lado, as novas práticas daí surgidas, como a performance, a arte conceptual ou a *land art*, por exemplo, passaram a não necessitar de um espaço de ateliê tradicional especificamente dedicado à sua produção, mas a concretizar-se em outros tipos de espaços alternativos, ou mesmo “sem espaço”. Muitas vezes basta ao artista um escritório onde possa agendar e programar as intervenções específicas para espaços onde serão apresentadas; ou um computador onde possa fazer algum trabalho de investigação prévia à eventual criação da obra *in situ*. O próprio lugar específico para onde a obra é realizada, seja ele uma galeria, um espaço público urbano ou a própria natureza, acaba por poder ser considerado, ainda que temporariamente, como espaço de criação. Referindo-se à prática de Robert Smithson, que é um exemplo característico desta nova abordagem ao(s) espaço(s) de criação, Davidts escreve:

[...] Smithson discards the studio as a dated straightjacket of craftsmanship and creativity [...]. In order “to use de actual land as medium”, he takes refuge in new and different techniques, abandoning the studio as the unique and artesanal space of production. [...] He worked in both the museum and the desert, used a bulldozer, a typewriter, and still and motion picture cameras, ultimately producing sculptures, photographs, texts and films. [...] He never felt the urge to eliminate the studio, but merely regarded it as one of the many possible places in the maze-like process of an artwork’s production and meaning.<sup>94</sup> (2009: 77-78)

Ou seja, através de uma leitura social ou institucional do espaço, ligada, por sua vez, às novas práticas artísticas surgidas a partir dos anos 1960, pode começar a

---

<sup>93</sup> “[...] the artist’s studio was a dramatically shifting signifier in the early sixties, moving from its traditional (modern) function as a space of privilege solitude to a volatile new role as a social space of quasi-industrial production.”

<sup>94</sup> “[...] Smithson descarta o ateliê enquanto uma datada camisa de forças de artesanato e criatividade [...]. De modo a “usar a própria terra como *medium*”, ele refugia-se em técnicas novas e diferentes, abandonando o ateliê como único e artesanal espaço de produção. [...] Trabalhou tanto no museu como no deserto, usou um buldózer, uma máquina de escrever, e câmaras fotográficas e de vídeo, produzindo, em última instância, esculturas, fotografias, textos e filmes. [...] Nunca sentiu a necessidade de eliminar o ateliê, e considerava-o simplesmente como um dos muitos lugares possíveis no processo tipo labirinto de produção e significado de uma obra de arte.”



entender-se a abertura do conceito de ateliê de artista para um campo expandido que o pode situar numa variedade de espaços e lugares onde – e para onde – as obras de arte são pensadas, criadas e/ou produzidas, naquilo que André-Louis Paré designa como uma *multilocalização* dos lugares de arte (2001: 28).

É nesta linha de pensamento que se enquadra a análise proposta no ponto 2.2 deste trabalho, referente à exposição de ateliês de artistas no museu. Através de uma abordagem crítica, social ou institucional ao lugar do ateliê, este pode ser exposto no museu precisamente segundo diferentes perspetivas: o ateliê como documento, recriado para uma dada exposição de forma a enquadrar e informar um certo aspeto da prática do artista; ou o ateliê como obra de arte, exposto no museu por opção do artista e como parte integrante da sua prática. Neste caso, a exposição do ateliê pode não implicar necessariamente uma recriação fiel, mas remeter para o espaço de trabalho através de um conjunto de símbolos, histórias ou outros elementos metafóricos escolhidos pelos próprios artistas e que assim se relacionam com a perspetiva segundo a qual os espaços podem ser definidos e caracterizados por diferentes processos e convenções que não apenas formais e arquitetónicas.

A desmaterialização da noção de lugar e aquela *multilocalização* dos espaços da arte levaram necessariamente a uma redefinição tanto do conceito de *site-specificity* como também do próprio ateliê de artista. De facto, muitas das práticas *site-specific* mais recentes distinguem-se das anteriores pois promovem uma abordagem *discursiva* ao lugar – o terceiro paradigma da *site-specificity* segundo Kwon:

[...] the art work's relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are both subordinated to a *discursively* determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate.”<sup>95</sup> (2002a: 26)

---

<sup>95</sup> “ [...] a relação da obra de arte com a realidade de uma localização (enquanto lugar) e as condições sociais da moldura institucional (enquanto lugar) são subordinadas a um lugar determinado *discursivamente*, que é delineado enquanto um campo de conhecimento, intercâmbio intelectual, ou debate cultural.”

Esta leitura discursiva corresponde à noção de *functional site* proposta por Meyer, segundo a qual um espaço físico pode ou não ser incorporado mas não é, de todo, privilegiado na construção do significado da obra:

Instead, it is a process, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and textual filiations and the bodies that move between them (the artist's above all). It is an informational site, [...] the functional work refuses the intransigence of literal site specificity. It is a temporary thing, a movement, a chain of meanings and embricated histories: a place marked and swiftly abandoned.<sup>96</sup> (2002: 25)

Esta nova expansão da noção de lugar corresponde, por sua vez, a uma expansão do próprio ateliê de artista, na medida em que o mundo da arte (e todos os contextos inerentes a ele) passa a caracterizar-se através de uma rede de espaços, pessoas e ações, podendo envolver diferentes lugares, instituições e colaboradores em simultâneo, independentemente da localização física de cada um (Meyer, 2002: 27). Segundo esta perspectiva, o lugar passa a ser estruturado (*inter*)*textualmente* em vez de espacial ou fisicamente, tornando-se uma sequência de eventos e ações *através* dos lugares (Kwon, 2002a: 29):

No longer does the studio appear as an ideological frame that mystifies production, a space where the realities of social or mass production are supposedly held at bay in favour of an antiquated craft model that showcases the individual artist's creative genius. And no longer is the studio seen as belonging to a 'system' such as Buren described, as a space characterized by box-like enclosures, of 'frames and limits', each assigned a discreet place in some rigid, stable and all-determining structure or order. What system or structure does exist today is more properly described as a *network*.<sup>97</sup> (Relyea, 2012: 220)

---

<sup>96</sup> “Em vez disso é um processo, uma operação que ocorre entre lugares, um mapeamento de filiações e corpos institucionais e textuais e os corpos que se movem entre eles (o artista acima de tudo). É um lugar informativo, [...] a obra de arte funcional recusa a intransigência da especificidade literal do lugar. É uma coisa temporária, um movimento, uma cadeia de significados e histórias imbricadas: um lugar marcado e rapidamente abandonado.”

<sup>97</sup> “O ateliê não surge mais como uma moldura ideológica que mistifica a produção, um espaço onde as realidades da produção social ou em massa são supostamente mantidas à distância a favor de um antiquado modelo artesanal que mostra o gênio criativo do artista individual. E o ateliê não é mais visto como pertencente a um “sistema” tal como Buren descreveu, como um espaço caracterizado por clausuras tipo caixas, de ‘molduras e limites’, cada uma atribuída a um lugar discreto numa qualquer estrutura ou ordem rígida, estável e completamente determinada. Qualquer sistema ou estrutura existente atualmente é mais propriamente descrito como uma rede [*network*].”

Esta leitura do espaço – que se aproxima da definição mais atual de ateliê – corresponde às práticas artísticas contemporâneas, onde cada vez mais o artista assume um papel multifacetado e nômada, trabalhando essencialmente através de projetos específicos que o fazem ter de saber gerir uma equipa de colaboradores bem como a viajar constantemente entre diferentes locais no mundo: “No lugar do recluso melancólico, o artista transformou-se num executivo, um gestor de imagens, ou um diretor de bulldozers e discurso”<sup>98</sup> (Jones, 1996: 2).

Consequente da conceção alargada do ateliê de artista é o surgimento de múltiplas formas e funções de espaços de trabalho artístico (Lacroix, 2006: 32), que cada vez mais coexistem no mundo contemporâneo, constantemente em movimento e ligado em rede. O papel do ateliê no processo criativo torna-se assim cada vez mais complexo, e as novas tipologias possibilitam o aprofundamento de leituras alternativas acerca do artista, do próprio ateliê e mesmo do museu (Esner, 2013: 125-133).<sup>99</sup>

Esta abertura dos lugares da arte, e com eles do ateliê, para novos modelos e tipologias acompanhou uma crescente importância do próprio papel do artista no contexto de toda a reflexão, formulação, produção e exposição de uma obra de arte: “Arte é tudo o que um artista faz no ateliê. Ponto. [...] Mutualmente dependentes, a arte e o ateliê existem em virtude da mera presença do artista, uma garantia mínima da sua identidade como eles são da dele” (Marks, 2009: 115). Se cada vez mais é o artista, e não as obras de arte, quem viaja de um local para outro para realizar obras e projetos *site-specific* ou mesmo para organizar exposições; e se o ateliê pode cada vez mais ser entendido de um modo alargado (desde um armazém industrial até ao ecrã de um

---

<sup>98</sup> “In the place of the saturnine recluse, the artist became an executive, an image manager, or a director of bulldozers and discourse.”

<sup>99</sup> De um modo geral, podem enumerar-se alguns modelos mais comuns que, no entanto, não devem ser considerados únicos nem estanques entre si, sobrepondo-se em diversos momentos, tanto na literatura sobre o tema como na própria prática dos artistas contemporâneos (Esner, 2013; Sardo, 2007: 87-88): o ateliê como laboratório, enquanto espaço de experiências e exploração criativa de um *medium*, exemplificado pelas práticas de Mondrian ou Duchamp; o ateliê como palco, quer para a apresentação e representação da própria figura do artista, como com Francis Bacon, por exemplo, quer para o questionamento crítico sobre a própria prática artística, como com Bruce Nauman; o ateliê como obra de arte, como com Rikrit Tiravanija ou Marcel Brothers, entre muitos outros; o ateliê como arquivo; ou o ateliê como fábrica ou empresa – o ateliê *corporate*, na designação de Delfim Sardo (2007: 87) – cujos precedentes se encontram na *Factory* de Andy Warhol, e atualmente se reflete no ateliê de artistas como Olafur Eliasson, Jeff Koons ou Joana Vasconcelos.

computador ou a um bloco de notas), em última instância o ateliê contemporâneo coincide com o próprio artista e por isso move-se com ele:

[...] removing any need for the physical or architectural: the site of the studio isn't a location; it's inside the artist.<sup>100</sup> (Bowers, 2010: 332)

No longer governed by a logic of making by hand, the studio became a “mind-space” and at the same time a kind of material in its own right, a means by which the psychological working of the artist were to be somehow externalized and exposed.<sup>101</sup> (Tumlrir, 2012: 61)

De facto, mais do que da necessidade de um espaço de trabalho propriamente dito, muitos artistas falam antes da relevância do ateliê enquanto um *processo de pensamento criativo* (Bowers, 2010: 333) ou de um *espaço criativo*<sup>102</sup> permeável a toda a sua atividade e que lhes permite não só estar constantemente em movimento como reunir facilmente as condições de que necessitam para a criação de obras de arte. E quando o artista se move para o museu para aí trabalhar especificamente, o espaço de exposição pode tornar-se potencialmente nesse *espaço criativo* inerente à atividade do artista e, conseqüentemente transforma-se num campo expandido do ateliê: “O próprio ato criativo em si mesmo, ou a sua incarnação metafórica, podem ser transferidos para a galeria. Se o artista – e conseqüentemente o ateliê – representa o processo criativo, esse processo pode ser realocado para a galeria e tornado literal” (O'doherty, 2008: 6-7). É neste sentido que se propõe aqui a ideia de mobilidade aplicada ao ateliê de artista enquanto um modo atualizado de investigar como é que o ateliê tem sido integrado no museu de arte contemporânea, conforme será analisado no ponto 2.3.

A esta prática artística contemporânea assumidamente nómada, Sardo associa o que designa como uma *utilização migratória do ateliê*, sendo esta uma das tipologias que, segundo o autor, se têm vindo a estruturar nos últimos anos, e que se caracteriza por uma “simbiose entre a tipologia da instalação e o ateliê como um lugar de

---

<sup>100</sup> “[...] removendo qualquer necessidade do físico ou arquitectónico: o lugar do ateliê não é uma localização; é no interior do artista.”

<sup>101</sup> “Não mais regido por uma lógica da produção à mão, o ateliê tornou-se um “espaço mental” e ao mesmo tempo uma espécie de material em si mesmo, um meio através do qual o trabalho psicológico do artista deveria ser de alguma forma exteriorizado e exposto.”

<sup>102</sup> Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 10 de dezembro de 2015, no ateliê da artista nos Coruchéus, Lisboa.

experiência direta da obra”, à qual é “inerente uma ausência de qualquer exigência de resultado efectivo” (2007: 88). Do ponto de vista do museu, esta perspectiva remete para aquilo que Claire Bishop designa como *atividade institucionalizada do ateliê* (Bishop, 2004), e que, com já se referiu, foi uma referência como ponto de partida para o desenvolvimento da análise que se propõe no ponto 2.3. Ou seja, através de uma leitura discursiva ou funcional do espaço de criação, pode entender-se o ateliê como um conceito caracterizado por uma rede de ligações e ações que o transformam numa “das tipologias da estética da operação artística” (Sardo, 2007: 88-89) presente não só no modo de trabalhar de muitos artistas como também nas modalidades mais recentes de exposição de alguns museus de arte contemporânea.

### 1.3. O museu como campo expandido do ateliê

O desenvolvimento das possibilidades do ateliê, a sua importância no sistema das artes é sempre concomitante do desenvolvimento das instituições de mediação e compra, isto é, do museu e da galeria [...].

(Sardo, 2007: 88-89)

Confrontados com aqueles novos modelos de obras de arte – instalações, *earthworks*, performances, obras conceptuais – já não possíveis de definir no âmbito das tipologias tradicionais da arte moderna, a partir de meados do século XX alguns críticos de arte começaram a compreender que era necessária uma redefinição de conceitos e um alargamento de perspectivas de modo a abarcar a variedade de novas manifestações artísticas que, na sua essência, não eram nem pintura nem escultura:

Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor in the desert. Nothing, it will seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable.<sup>103</sup> (Krauss, 1979: 30)

---

<sup>103</sup> “Nos últimos dez anos, coisas surpreendentes passaram a ser chamadas de escultura: corredores estreitos com monitores de TV nas extremidades; grandes fotografias documentando caminhadas pelo país; espelhos colocados em ângulos estranhos em salas comuns; linhas temporárias marcadas no chão no deserto. Nada, ao que parece, poderia

Consciente de que seria impossível “amassar e esticar” ainda mais as categorias da pintura e da escultura numa “extraordinária demonstração de elasticidade, que mostrava como um termo cultural pode ser estendido de modo a incluir quase tudo”, Rosalind Krauss (1979: 30) vai mais além e propõe uma nova abordagem ao campo de escultura que permita abranger a variedade de expressões artísticas que desde os anos 1960 se começavam a manifestar.

Segundo a autora, a escultura tradicional estava marcada pela lógica do monumento: figurativa, vertical, e com o pedestal como parte importante da sua estrutura na medida em que serve de intermediário entre a sua localização real e a simbologia daquilo que a obra pretende representar (Krauss, 1979: 33). A partir de finais do século XIX a escultura leva gradualmente ao desvanecer dessa lógica do monumento e entra num espaço que Krauss designa como a sua *condição negativa*, uma espécie de *absoluta perda de lugar*. Ou seja, a escultura entra no modernismo, um período onde a “produção escultórica opera em relação a essa perda de lugar, produzindo o monumento como abstração, o monumento como mera marca ou base, funcionalmente confuso e fundamentalmente autorreferencial” (1979: 34). Ao constituir a condição negativa do monumento, a escultura moderna encontrou assim uma espécie de espaço ideal que durante algum tempo foi explorado. Mas, tratando-se de um campo limitado, começou a esgotar-se durante a primeira metade do século XX, e por volta de 1950 era cada vez mais experimentada como pura negatividade, sendo cada vez mais difícil definir o seu conteúdo positivo: “a escultura tinha entrado numa categórica terra de ninguém: era o que estava na frente de um prédio mas que não era o prédio, ou o que estava na paisagem mas que não era a paisagem” (1979: 36). Krauss defende que a escultura deixava assim de ser algo positivo para se transformar na categoria da adição entre a *não-paisagem* e a *não-arquitetura*. Estes termos representavam em si uma oposição entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural, e, segundo a autora, a produção escultórica estaria aparentemente suspensa entre eles. Foi sobretudo a partir dos anos 1960 que muitos artistas começaram a direcionar a sua atenção para os

---

dar a essa variedade de esforços o direito de reclamar o que quer que possa significar a categoria de escultura. Isto é, a menos que a categoria possa ser tornada quase infinitamente maleável.”

limites externos desses termos de exclusão. E sendo a *não-paisagem* e a *não-arquitetura* a expressão de uma oposição lógica, Krauss refere que uma inversão permite transformá-los na mesma posição global, mas expressa positivamente. Nesta perspectiva, a *não-arquitetura* não é mais do que outra maneira de expressar o termo *paisagem*, e a *não-paisagem* é simplesmente *arquitetura*. Esta seria, assim, uma expansão lógica, formando um campo quaternário que reflete a oposição original bem como a sua expansão. Krauss explica, referindo-se à aplicação que faz do Grupo de Klein<sup>104</sup> para ilustrar a sua teoria:

[...] even though *sculpture* can be reduced to what is in the Klein group the neuter term of the *not-landscape* plus the *not-architecture*, there is no reason not to imagine an opposite term – one that would be both *landscape* and *architecture* – which within this schema is called the *complex*. But to think the complex is to admit into the realm of art two terms that had formely been prohibited from it: *landscape* and *architecture* – terms that could function to define the sculptural (as they had begun to do in modernism) only in their negative or neuter condition.<sup>105</sup> (Krauss, 1979: 38)

É assim que para a autora se gera o campo expandido, através desta problematização do conjunto de operações entre as quais se encontra suspensa a categoria da escultura. Reportando-se a Krauss, Hal Foster refere que o campo transformado é a primeira condição para o pós-modernismo, e que é nesse *campo expandido logicamente* que as *formas pós-modernistas* propostas pela autora – construção localizada; estruturas axiomáticas e locais assinalados – coexistem com a escultura (1999: 191). A partir de então, a prática artística não se define apenas em relação a um *medium* predeterminado, como a escultura neste caso, mas antes tendo em conta as operações lógicas sobre um conjunto de termos culturais para os quais se pode usar qualquer *medium*, material ou espaço. Foster explica:

---

<sup>104</sup> Na matemática e na teoria de grupos, o Grupo de Klein é um grupo formado por quatro elementos onde cada um é o inverso de si mesmo.

<sup>105</sup> “[...] embora a escultura possa ser reduzida ao que no grupo de Klein é o termo neutro da *não-paisagem* mais a *não-arquitetura*, não há razão para não imaginar um termo oposto – que seria tanto *paisagem* quanto *arquitetura* – que dentro deste esquema é chamado de *complexo*. Mas pensar o *complexo* é admitir na esfera da arte dois termos que tinham sido anteriormente proibidos neste contexto: *paisagem* e *arquitetura* – termos que poderiam funcionar para definir o escultórico (como tinham começado a fazer no modernismo) apenas na sua condição negativa ou neutra.”

Signification is thus opened: the work is freed of the term “sculpture”... but only to be bound by other terms, “landscape”, architecture”, etc. Though no longer defined in one code, practice remains within a *field*. Decentered, it is recentered: the field is (precisely) “expanded” rather than “deconstructed”.<sup>106</sup> (1999: 195)

Apesar de não se enquadrar diretamente na análise pretendida nesta tese, considera-se pertinente esta breve referência à noção de *campo expandido* proposta por Rosalind Krauss, na medida em que ela foi precisamente o ponto de partida para a investigação sobre as interseções e articulações entre o ateliê e o museu. Não se pretende aqui estabelecer um campo complexo de relações entre diferentes conceitos, como faz a autora, mas apenas mostrar que, assim como aconteceu com a escultura, é possível também entender o ateliê de artista para além da sua definição tradicional, enquadrando-o numa perspectiva mais alargada que permita uma relação fluida e dialética, não unidirecional, com outros dispositivos do sistema artístico, nomeadamente com o museu e com o espaço de exposição. Neste sentido, e como já foi referido, é aqui apropriada a aplicação que Jens Hoffmann (2012) faz do conceito de Krauss para definir o modo como se considera que atualmente deve ser entendido o ateliê de artista: em vez de o extinguir completamente enquanto dispositivo inerente à produção, exposição e circulação da obra de arte, como tentaram fazer alguns artistas, como Daniel Buren,<sup>107</sup> propõe-se antes o enquadramento do ateliê num campo expandido que pode atualmente ser tão diverso quanto as próprias tipologias de ateliês existentes.

It is fair to say that the studio is in many ways the birthplace of art, but it would be wrong to believe that its only function is to be a site for the creation of artworks. Nor is the studio today the only place where art can be made. With the shifts and changes in artistic production over the last century, the death of the studio has been proclaimed at numerous times, especially during the heyday of conceptual art in the late 1960s and 1970s, when the concept of ‘art as idea’ penetrated more traditional artistic production, suggesting a move away from the

---

<sup>106</sup> “O significado é assim aberto: a obra de arte é libertada do termo “escultura”... mas apenas para ser vinculada a outros termos, “paisagem”, arquitetura”, etc. Embora deixe de ser definida num único código, a prática artística permanece dentro de um *campo*. Descentrada, ela é recentrada: o campo é (precisamente) “expandido” em vez de “desconstruído”.”

<sup>107</sup> Tendo analisado os três dispositivos principais do sistema artístico – o ateliê, a exposição e o museu – Buren apenas proclamou a extinção do ateliê, quando no fundo a sua crítica é diretamente direcionada para o museu e para o modo como este supostamente condicionava a perceção das obras de arte expostas segundo critérios alheios aos próprios artistas. Para mais sobre este assunto ver Davidts (2009).



‘hand’ of the artist, the physical creative act, and perhaps any consideration of skill at all. The moment when the grip of traditional media such as painting and sculpture weakened, the studio in its classic sense began to disappear as well. While many artists indeed do not have typical studios any more, most do maintain some kind of working space. Instead of talking about the end of the studio, perhaps we can speak of the expanded concept of the studio, even if it is only a laptop computer on the artist’s kitchen table.<sup>108</sup> (Hoffmann, 2012: 12-13)

Ao propor considerar-se atualmente não o fim do ateliê, mas antes a expansão do seu conceito, Hoffman parte de uma conceção proposta por Krauss<sup>109</sup> sobre um *campo expandido* da escultura e aplica-a ao ateliê de artista, implicando com isso, por um lado, uma nova noção do espaço de criação, mais fluida e aberta, que vai além dos seus limites formais; e por outro um esbatimento das fronteiras tradicionais entre os diferentes espaços ligados aos processos de criação, produção e exposição das obras de arte.

Tendo em conta que, conforme refere Sardo no excerto que inicia este ponto, “o desenvolvimento das potencialidades do ateliê” acompanha de perto o desenvolvimento do museu, de seguida são elencados alguns momentos de contacto e de distanciamento entre os dois dispositivos, que se consideram relevantes para a compreensão da relação dialética que sempre terá existido entre eles.<sup>110</sup> Sem se pretender apresentar uma história

---

<sup>108</sup> “É justo dizer que o ateliê é, em muitos aspectos, o berço da arte, mas seria errado acreditar que a sua única função é ser um local para a criação de obras de arte. O ateliê nem é atualmente o único lugar onde a arte pode ser criada. Com as trocas e mudanças na produção artística ao longo do último século, a morte do ateliê foi proclamada em várias ocasiões, especialmente durante o auge da arte conceptual no final dos anos 1960 e nos anos 1970, quando o conceito de “arte como ideia” penetrou na produção artística mais tradicional, sugerindo um afastamento da “mão” do artista, do ato criativo físico, e talvez mesmo de qualquer consideração de habilidade. No momento em que o domínio dos media tradicionais, como a pintura e a escultura, enfraqueceu, o ateliê no seu sentido clássico também começou a desaparecer. Enquanto que muitos artistas já não possuem, de facto, ateliês típicos, a maioria mantém, no entanto, algum tipo de espaço de trabalho. Em vez de se falar sobre o fim do ateliê, talvez se possa antes referir o conceito expandido do ateliê, ainda que ele seja apenas um laptop na mesa da cozinha do artista.”

<sup>109</sup> Esta utilização do conceito de Krauss para o campo do ateliê de artista não é única, sendo já vários os estudos que continuam a basear-se na teoria da autora, aplicando-a e analisando-a à luz de diversas disciplinas (como a música, a arquitetura, o desenho, etc.). Isto mostra não só o impacto que o texto de Krauss teve na data da sua publicação, promovendo uma reflexão em todo o campo teórico da escultura, mas também a influência que continua a ter atualmente sobretudo em estudos que refletem sobre o esbatimento de fronteiras entre disciplinas, conceitos ou áreas de atuação distintas. Como exemplos, ver PAPAPETROS, Spyros, e ROSE, Julian (Eds.). (2014). *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge e Londres: The MIT Press; BAKER, George. (2005). “Photography’s Expanded Field”. In *October*, (114), pp. 120-140; FARES, Gustavo. (2004). “Painting in the Expanded Field”. In *Janus Head*, 7, (2), pp. 477-487.

<sup>110</sup> De notar que esta é apenas uma das várias abordagens possíveis a este tópico, na medida em que a partir do momento em que o ateliê é entendido como um conceito expandido, as possibilidades do seu estudo alargam-se também a múltiplos campos e disciplinas.

exaustiva do ateliê e do museu, procurou-se antes mostrar que foi o percurso de confluência entre as práticas artísticas e museológicas que levou à coincidência entre o ateliê e o museu, ou seja, ao momento atual em que, muitas vezes, o museu é o ateliê do artista.

### **1.3.1. Diálogos e dualidades entre o espaço de criação e o espaço de exposição. Breves apontamentos**

[...] the studio, up to this day, continues to emerge as a fabulous, hydra-headed monster that – like the museum – survives every radical attack. [...] one can not easily dispense with the condition of the studio. One is forced to deal with it through a critical engagement with its multiple historical legacies and with the different modes and modalities in which it has been used, displayed, represented or ‘practiced’ by artists.<sup>111</sup>

(Davidts e Paice, 2009: 19)

Como se viu no ponto 1.2.1., é sobretudo a partir do momento em que o artista se começa a diferenciar do artesão que a necessidade de um espaço específico para mostrar a sua obra começa a surgir. Quando a prática artística se começa a aproximar do mundo intelectual, ela deixa de ser acessível através das lojas comerciais, e os artistas necessitavam cada vez mais de se promover para conseguir trabalho. A partir do século XVIII a alternativa foi, em muitos casos, abrir as portas dos seus próprios ateliês privados, que durante algum tempo funcionavam assim como espaços de exposição e apresentação pública, onde o artista recebia potenciais clientes, discutia encomendas e exibia o seu trabalho numa altura em que não existiam ainda galerias ou outros espaços de exposição independentes (Rodriguez, 2002: 125; Waterfield, 2009: 6). De facto, enquanto o Salon não se torna numa das instâncias centrais do mundo da arte, os artistas não dispunham de lugares para mostrar as suas obras: as exposições eram raras e os poucos compradores preferiam as obras mais antigas, que já conheciam. Assim, o modo mais simples para os artistas darem a conhecer o seu trabalho era mesmo abrirem

---

<sup>111</sup> “[...] o ateliê, até aos dias de hoje, continua a emergir como um fabuloso monstro de cabeça de hidra que - como o museu - sobrevive a todos os ataques radicais. [...] Não se pode facilmente dispensar a condição do ateliê. É-se forçado a lidar com ele através de um compromisso crítico com os seus múltiplos legados históricos e com os diferentes modos e modalidades através dos quais ele tem sido usado, exibido, representado ou “praticado” pelos artistas.”

regularmente os seus ateliês ao público (Guillouët, Jones et al., 2014: 38), expondo as suas obras para eventual venda, bem como mostrando, por vezes, as imagens e adereços que inspiravam a sua prática artística. Deste modo, para além de espaço de exposição, o ateliê funcionava também como espaço de encontro social (Elderfield, 2015b; Rodriguez, 2002: 124-125), como já foi referido.

É ao longo do século XIX, em Paris, que o *Salon*, organizado pela Academia de Belas Artes, adquire cada vez mais importância, acabando por se tornar o meio expositivo mais eficiente para um artista dar a conhecer ao público a sua obra. Rodriguez explica:

L'Académie Royale de Peinture et Sculpture en France, fondée on mars 1648 [...] a grandement contribué au développement du concept de l'exposition. En intellectualisant la pratique artistique, en plus de protéger des artistes de la tyrannie des corporations par l'intervention royale, l'Académie constitue véritablement une élite qui institutionnalise le goût comme faculté autonome, sans autre fins qu'elle-même. Et, bien entendu, afin de se démarquer complètement des arts mécaniques, elle interdit entre autres à ses membres de tenir boutique. Pour se composer une nouvelle clientèle ou développer leurs relations, les académiciens n'ont donc d'autre alternative que la présentation de leurs œuvres dans des expositions, dont le "Salon", qui ouvre ses portes dès 1667 au Louvre, et dont l'accès est un privilège de l'Académie. Née dans le cadre du mécénat public, cette exposition prestigieuse constitue un pari pour l'immortalité en dépassant le rapport de dépendance au protecteur pour en appeler à un public élargi. C'est alors dans la exposition, comme espace public de la consommation des images, que ce public développe son appréciation et son jugement, et non plus dans un rapport direct avec l'artiste, comme dans le cadre d'un commande, par exemple.<sup>112</sup> (Rodriguez, 2002: 125)

Neste contexto, o ateliê começou gradualmente a desenvolver-se como uma espécie de contraponto íntimo, privado e exclusivo ao espaço público da arte que eram

---

<sup>112</sup> "A Academia Real de Pintura e Escultura em França, fundada em março de 1648 [...] contribuiu muito para o desenvolvimento do conceito de exposição. Ao intelectualizar a prática artística, para além de proteger os artistas da tirania das corporações por meio da intervenção real, a Academia constituiu uma verdadeira elite que institucionalizava o gosto como uma faculdade autónoma, sem outra finalidade senão ele mesmo. E, obviamente, para se distinguir completamente das artes mecânicas, proíbe os seus membros de ter uma loja. De modo a formar uma nova clientela ou desenvolver as suas relações com ela, os académicos não têm outra alternativa senão a apresentação dos seus trabalhos em exposições, no "Salon", que abre as portas a partir de 1667 no Louvre, e cujo acesso é um privilégio da Academia. Nascida no âmbito do patrocínio público, esta prestigiosa exposição é uma aposta para a imortalidade, indo além da relação de dependência com o protetor de modo a atrair um público mais vasto. É, assim, na exposição como espaço público de consumo das imagens, que esse público desenvolve a sua apreciação e o seu julgamento, e já não numa relação direta com o artista, como no contexto de uma encomenda, por exemplo."

os *Salons*. Em certa medida, “o Salon e o ateliê formavam um duo inseparável – uma combinação impensável antes do século XIX” (Reijnders, 2013: 139). Segundo Sardo, o dispositivo ateliê encontra-se mesmo “muito próximo, na sua génese, dos processos e nascimento da exposição como dispositivo de apresentação pública” (Sardo, 2007: 84).

Ainda que a partir de 1791 a participação no *Salon* se tenha aberto a todos os artistas, franceses e estrangeiros, pertencentes ou não à Academia, o facto de ela estar inicialmente dependente da apreciação de um júri demasiado academicista, e depois completamente livre de qualquer critério, levou gradualmente alguns artistas mais inovadores a procurar alternativas de exposição. De facto, procurando explorar as possibilidades expositivas de espaços com condições diferentes das do *Salon*, começam a multiplicar-se as exposições temporárias, individuais ou de grupo, em espaços criados ou alugados para o efeito. Em 1855 o júri do *Salon* recusa as obras de Courbet que constrói então o seu próprio pavilhão de exposições temporário, o que talvez possa ser considerado como um dos primeiros espaços de exposição concebidos por um artista. Em 1867 Courbet repete o sucedido, sendo mais tarde seguido por Manet e depois pelos Impressionistas:

Courbet, Manet and later the Impressionists created alternatives to the official Salon just as contemporary artists have found alternatives to museums and commercial galleries. In the 19<sup>th</sup> century, however, dissatisfaction targeted institutional practice rather than the viewing conditions that are so important today.<sup>113</sup> (Newhouse, 2006: 103)

Neste contexto, o ateliê continuava a ser um espaço preferencialmente dedicado à criação artística, mas podia ainda por vezes abrir-se para exposições temporárias de carácter mais intimista, como por exemplo a exposição dos Impressionistas realizada em 1874 no ateliê do fotógrafo Nadar. Citando Philippe Burty, Martha Ward explica esta exposição, relacionando a montagem com o espaço de um ateliê:

---

<sup>113</sup> “Courbet, Manet e depois os Impressionistas criaram alternativas ao Salon oficial tal como os artistas contemporâneos encontraram alternativas aos museus e às galerias comerciais. No século XIX, contudo, a insatisfação visava a prática institucional em vez das condições de visualização que são tão importantes atualmente.”

The chief objective of these gentlemen [...] was to present their painting almost under the same conditions as in a studio, that is, in a good light, isolated from one another, in smaller numbers than in official exhibitions, which are like docks of painting and sculpture, without the neighborhood of other works either too bright or too dull.<sup>114</sup> (Ward, 1991: 603)

Ainda no seguimento das exposições pensadas pelos próprios artistas, em 1900 (de modo a coincidir com a Exposição Universal) também Rodin (1840-1917) organiza a sua primeira exposição individual em França, num pavilhão especificamente construído para essa ocasião em Place de l'Alma, em Paris, que depois foi reconstruído em Meudon e convertido num ateliê para o escultor.<sup>115</sup>

Esta multiplicação de exposições e o consequente desenvolvimento do mercado artístico – naquilo que Rodriguez designa como uma *exacerbação do valor da exposição* (2002: 129) –, conduziu progressivamente a uma cristalização do ateliê enquanto espaço privado de origem da obra de arte. Ou seja, a exposição começa gradualmente a deixar o ateliê para fixar residência num novo lugar que lhe será inteiramente dedicado: a galeria de arte ou o museu. E o ateliê adquire assim um estatuto especial como o espaço privilegiado onde tem origem a obra de arte.

De um modo geral, e ainda antes do aparecimento dos primeiros museus de arte, identificam-se, assim, dois modos de relacionamento entre o ateliê e a exposição mais ou menos sucessivos. O primeiro refere-se ao ateliê enquanto lugar de exposição da obra do artista que lá trabalha, sendo esta uma prática muito comum a partir do momento em que os artistas elevam a sua atividade a um estatuto intelectual e mais ligado ao pensamento do que à prática artesanal. O segundo surge quando se começou a institucionalizar o ensino artístico e os artistas deixaram de poder vender os seus trabalhos numa loja ou oficina, como os artesãos (Heinich, 1993: 31-32; citada em Rodriguez, 2002: 125), fazendo com que a exposição pública – e nomeadamente a exposição oficial nos *Salons* – se tornasse no único modo de mostrar as obras ao público, potenciando assim a possibilidade de uma carreira artística. E ainda que se

<sup>114</sup> “O principal objetivo desses senhores [...] era apresentar a sua pintura quase nas mesmas condições de num ateliê, ou seja, com boa luz, afastadas umas das outras, em menor número do que em exposições oficiais, que são como estaleiros de pintura e escultura, sem a vizinhança de outras obras ou muito brilhantes ou muito enfadonhas.”

<sup>115</sup> <http://www.musee-rodin.fr/en/resources/chronology-auguste-rodin/turning-point>

mantivesse em alguns casos a prática de expor em ateliês privados, estes foram-se gradualmente fechando ao exterior, transformando-se nos lugares privilegiados e privados onde a obra de arte era criada, por contraponto aos lugares públicos da sua difusão que eram as exposições. Neste contexto, o artista passou também a assumir um papel diferente na divulgação da sua própria obra. Deixando de a mostrar no espaço onde ela tinha sido produzida e num evento social que podia motivar discussões esclarecedoras sobre o seu trabalho entre os visitantes e ele próprio, começou a ter de confiar cada vez mais nos processos expositivos que a sua obra passava a integrar a partir do momento em que saía do ateliê para ser exposta num museu.

Desde a formação dos museus enquanto instituições culturais com objetivos educativos e de acesso público, abertos mais ou menos sucessivamente na Europa a partir do século XVIII,<sup>116</sup> que a relação dos artistas com eles tem sido próxima. Por um lado, enquanto complemento ao ensino artístico nas academias, os museus de arte constituíam um lugar essencial para os estudantes de arte não só tomarem conhecimento de algumas das principais obras da história da arte, como também para realizarem as cópias dos grandes mestres, num método desde cedo aplicado ao estudo das belas-artes. O museu tornava-se assim como uma espécie de extensão dos ateliês de ensino, onde os artistas estudavam e aprendiam com algum artista já conceituado que se tornava como que o seu mentor.<sup>117</sup>

Por outro lado, os museus possibilitavam também aos artistas um lugar para a reflexão sobre o significado do seu próprio espaço de trabalho enquanto profissionais. Ou seja, embora isto já fosse possível em exposições temporárias anteriores à criação

---

<sup>116</sup> Em 1737 o público é admitido pela primeira vez na *Galeria des Offices*, em Florença, que guarda o património da família Médicis; em 1759 abre o *British Museum*, em Londres, reflexo da adoção de uma política de coleção e catalogação de um património artístico identificável como verdadeiramente nacional; e em 1793 abre ao público o *Musée du Louvre*. Para mais sobre a história dos museus ver, entre outros, SHERMAN, Daniel, e ROGOFF, Irit (Eds.). (2003). *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. Londres: Routledge; MCCLELLAN, Andrew (Ed.). (2003). *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*. Estados Unidos, Inglaterra e Austrália: Blackwell Publishing; MARSTINE, Janet (Ed.). (2006). *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. USA, UK, Austrália: Blackwell Publishing.; MACDONALD, Sharon (Ed.). (2006). *A Companion to Museum Studies*. USA, UK, Austrália: Blackwell Publishing; MCCLELLAN, Andrew. (2008). *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press; SCHUBERT, Karsten. (2009). *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day* (3ª ed.). Londres: Ridinghouse.

<sup>117</sup> Mas também um lugar que os próprios artistas professores visitam, observando obras que muitas vezes depois reinterpretem nos seus trabalhos.

dos primeiros museus, é sobretudo a partir de 1818, com a criação do *Musée du Luxembourg* em Paris (o primeiro museu dedicado exclusivamente a artistas vivos) que os artistas contemporâneos começam a ter no museu um espaço permanente de acolhimento para a sua obra e, com ela, a possibilidade de mostrar, independentemente dos gostos instituídos pelo *Salon*, a sua criatividade e a sua capacidade artística. Isto permitiu ainda que as obras que exploram o tema do ateliê de artista, referidas atrás, possam ser consideradas, desde que passam a ser expostas num museu, como um primeiro exemplo da integração do espaço de criação no espaço de exposição, potenciada pela própria prática dos artistas. Através delas, o espaço de trabalho – o ateliê – é simbolicamente transportado para o museu, que o acolhe enquanto mediador entre o artista profissional (como atesta o facto de possuir um ateliê e o fazer representar) e a própria obra exposta. Este diálogo inicial onde o ateliê enquanto tema de obras de arte é transposto para o museu, foi-se desenvolvendo ao longo da história da arte para novas possibilidades de exposição do ateliê, que serão analisadas no ponto 2.2.

Para além desta relação direta entre ateliê e museu enquanto espaços de aprendizagem, treino da prática artística, e confirmação pessoal de um artista enquanto profissional, desde a invenção do museu que muitos artistas são sensíveis também ao seu papel como lugar de reunião, salvaguarda e valorização das obras de arte (Lacroix, 2006: 34-35). Neste sentido, desde cedo que alguns artistas (ou os seus familiares) têm vindo a doar importantes conjuntos da sua produção a museus já existentes, ou a imaginar eles próprios novos tipos de museus para albergar as suas próprias obras e/ou coleções privadas. Alguns exemplos são o Musée Gustave Moreau, aberto ao público em 1903, o ateliê do artista transformado pelo próprio num museu dedicado exclusivamente a toda a sua produção artística (conforme será analisado no ponto 2.1.2 deste trabalho); o *Museu Thorvaldsen*, aberto em 1944 em Copenhaga e criado num edifício já existente mas que foi adaptado de acordo com as especificações deixadas pelo artista; ou os projetos de museus desenhados por Frank Stella e ainda não concretizados.

O facto de a constituição de um museu estar presente no interesse de muitos artistas pode revelar-se em alguns aspetos quer da sua prática artística quer da organização e configuração do seu espaço de trabalho e/ou exposição. Um exemplo podem ser as *Boîte-en-valise* (1935-41)<sup>118</sup> de Marcel Duchamp (1887-1968), “caixas numa mala” que contêm no seu interior sessenta e nove reproduções em miniatura de obras do artista e que constituem uma espécie de pequeno museu portátil, relacionando-se com os gabinetes de curiosidades precursores dos museus e existentes na Europa entre os séculos XVI e XVIII; ou as obras, sem título, realizadas por Joseph Cornell (1903-1972) por volta de 1932,<sup>119</sup> compostas por pequenos objetos encontrados colocados em redomas de vidro semelhantes àquelas onde são expostos os pássaros embalsamados em museus de história natural (Putnam, 2009: 11-12). Outros exemplos são também a adoção de procedimentos que tradicionalmente estão ligados à prática museológica, como a criação de inventários ou arquivos, e a utilização de vitrinas em algumas obras, comuns na prática de alguns artistas contemporâneos, como exemplificam as *Time Capsules* (1974) de Andy Warhol ou o *Beuys Block* (1970), de Joseph Beuys (1921-1966), respetivamente (Putnam, 2009: 14-15). Conforme afirma Victoria Newhouse: “Sendo-lhes dada a oportunidade de criar um museu, os artistas quase sempre produziram uma extensão do seu próprio trabalho – o que o [então] curador do MoMA, Kynaston McShine, designa de “museu como tema”<sup>120</sup> (2006: 103). Nesta extensão da prática artística para a criação de museus – sejam eles portáteis, temporários, imaginários ou reais – há inevitavelmente uma transposição de alguns aspetos que lançam pistas sobre os processos criativos dos artistas e por isso se relacionam também com as suas próprias concepções de ateliê. Newhouse apresenta o *museu portátil* de Duchamp, *Boîte-en-Valise*, referido atrás, ou *The Mouse Museum and Ray Gun Wing* (1965-76) de Claes Oldenburg (n.1929) como exemplos desta prática.

---

<sup>118</sup> [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist\\_pages/duchamp\\_boite.html](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html)

<sup>119</sup> Alguns exemplos disponíveis aqui:

[https://www.moma.org/collection/works/81128?artist\\_id=1247&locale=pt&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/81128?artist_id=1247&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist);

[https://www.moma.org/collection/works/81126?artist\\_id=1247&locale=pt&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/81126?artist_id=1247&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist).

<sup>120</sup> “the museum as subject matter”



Distinguem-se assim mais quatro possibilidades de relação dialética entre o ateliê e o museu: uma que diz respeito à utilização do museu enquanto espaço de estudo e aprendizagem complementar ao ateliê; outra que estabelece o museu como lugar de acolhimento e afirmação da atividade artística através da mediação feita pela representação do ateliê em obras de arte; uma terceira que se relaciona com os modelos de museu que alguns artistas projetam de modo a perpetuar a sua obra e que muitas vezes têm o espaço ou a localização do seu ateliê como ponto de partida; e uma quarta que transforma o museu em modelo ou matéria de trabalho para alguns artistas cuja prática no ateliê se baseia em formatos tradicionalmente aplicados às funções e atividades dos museus. Em última instância, este modelo de diálogo onde se inserem os artistas que replicam estratégias do museu e da exposição nas suas obras reduz o espaço que separa a produção artística da sua apresentação e receção pública e, aplicado a práticas mais atuais onde o ateliê de artista pode coincidir e identificar-se com o museu (como se analisará no ponto 2.3.) mostra que o ateliê pode assumir uma nova função na mediação das obras de arte no museu (Lacroix, 2006: 33-34).

Durante o século XIX a maior parte dos interiores dos museus de arte procurava imitar, em termos de dimensão das salas, cor das paredes, ornamentação ou iluminação, os interiores dos palácios para onde muitas das obras a partir de então expostas ao público nos museus haviam sido originalmente criadas. A arte exposta possuía assim uma espécie de dupla moldura, e o espaço expositivo era pensado quer de modo a albergar o máximo de obras expostas simultaneamente, quer a simular o interior palaciano onde as obras serviriam de elementos decorativos. Em certa medida, procurava-se atenuar o facto de muitos trabalhos terem sido removidos dos lugares (religiosos ou civis) para onde tinham sido especificamente encomendados: “os museus frequentemente separaram a arte de uma experiência vivida e elevaram-na ao estatuto de uma religião secular”<sup>121</sup> (Newhouse, 2006: 9). Esta ideia dos museus enquanto espaços de veneração da arte irá manter-se, em grande medida, durante pelo menos a

---

<sup>121</sup> “museums increasingly divorced art from a lived experience and elevated it to the status of a secular religion.”

primeira metade do século XX, e por sua vez, acabará por levar às alterações que a configuração dos espaços de exposição sofreu durante esse período.

Assim, a partir dos primeiros anos do século XX, alguns novos museus de arte foram substituindo os seus interiores inicialmente formados por sequências de várias pequenas salas ostensivamente ornamentadas por espaços mais neutros, amplos, com paredes lisas pintadas de branco, muitas vezes iluminadas através de luz artificial. Este modelo do *white cube* promovia assim uma suposta neutralidade do espaço expositivo, onde as obras de arte eram apresentadas cada vez mais espaçadamente nas paredes ou nos plintos (ao contrário de modelos anteriores de exposição, onde as paredes eram ocupadas em quase toda a sua extensão).

Um exemplo pioneiro foi a nova estratégia de exposição que Hans Posse (1879-1942) aplicou em 1931 à instalação do departamento de arte moderna da *Neue Galerie*, em Dresden, na Alemanha, provavelmente o primeiro exemplo de *white cube* aplicado a uma instalação permanente num museu (Joachimides, 2006: 263-264). A série de reformulações expositivas que no início do século XX foram levadas a cabo em muitos museus alemães foi decisiva para o estabelecimento do sistema moderno de exposições que viria a ser designado como *white cube* e, apesar de extremamente prematuros quando comparados com os tradicionais centros museológicos europeus (a França ou a Inglaterra, por exemplo), os exemplos alemães acabariam por constituir um “compêndio de soluções práticas” para a onda de novos museus que começaram a surgir na Europa a partir do final da Segunda Guerra Mundial (Joachimides, 2006: 265). Afastando-se das instalações museológicas anteriores que apostavam na experiência estética do visitante através das paredes com cor e de uma distribuição das obras de arte essencialmente decorativa, num modelo que aproximava o espaço museológico a uma sala de estar privada, Posse promoveu antes uma abordagem que tinha como base a “simulação de uma disposição de ateliê imaginário” (Joachimides, 2006: 264). Ou seja, procurou aproximar o espaço expositivo do espaço de um ateliê de artista que, segundo o autor, seria mais neutro, com as paredes pintadas de branco e as obras dispostas com alguma distância entre si. Com esta abordagem, Posse procurava transpor para o museu “uma sensação de objetividade típica da situação do ateliê” (Joachimides, 2006: 263-264). O

ateliê de artista surgia assim como modelo para o estabelecimento de novas abordagens dos museus à sua organização e configuração expositiva e os ateliês de dois artistas tiveram particular influência neste aspeto: o de Brancusi, em Paris, e os de Mondrian em Paris e Nova Iorque (O'doherty, 2008: 33; Serota, 1996: 26).

Como já foi referido, considera-se o facto de Brancusi ter dedicado uma parte da sua carreira à organização das suas obras no espaço do ateliê como forma de controlar o modo como elas eram apreendidas e visualizadas pelos visitantes como um momento que marca uma nova abordagem às relações entre os dispositivos ateliê e museu. Simultaneamente, e como afirma Nicholas Serota, essa *sensibilidade singular* de Brancusi na organização das obras de arte num ambiente que ia mudando de acordo com a sua intervenção, teve um grande impacto não só no desenvolvimento da escultura mas também nos modos de exposição das obras de arte ao longo de todo o século XX. Em grande parte, esta influência foi conseguida pela reconstrução e exposição do seu ateliê, que ficou assim acessível a consecutivas gerações de escultores e curadores (1996: 26), marcando inegavelmente a sua prática. Dois aspetos do ateliê de Brancusi foram essenciais na formatação dos espaços de exposição no século XX: as paredes brancas, já referidas; e a abolição do plinto, que levou a escultura diretamente para o chão, transformando-o de um *suporte utilitário* numa *zona estética* em pleno direito (O'doherty, 2008: 37).

Do mesmo modo, os ateliês de Mondrian, amplamente divulgados em revistas e jornais da época, foram essenciais para o desenvolvimento da prática do artista servindo, como se verá adiante, de espaços experimentais de novas configurações da obra no espaço e, precisamente por isso, de modelos para novas abordagens ao espaço expositivo:

His successive manipulations of the studio in Paris and later New York have entered the consciousness of painters and curators through frequent publication. Mondrian's exploration of the effects of planes of colour, not only on the flat surface of the wall, but also within the three-dimensional space, established a new

level of awareness of the wall as a support for painting and a more thorough involvement with the control of space within the room.<sup>122</sup> (Serota, 1996: 27)

Assim como o ateliê de Brancusi chamou a atenção para a capacidade do chão enquanto elemento ativo na exposição das esculturas, também Mondrian evidenciou as possibilidades *estéticas* da parede para além de mero suporte de pinturas, naquilo que O'Doherty designa como uma *artificalização do plano vertical*. Segundo o autor, o ateliê de Mondrian pode mesmo ser visto como uma *protogaleria*, onde a parede foi uma força de tal importância que influenciou decisivamente a “esterilidade e a suspensão isolada da arte no interior do *white cube*” (2008: 36-37). Nestes casos, o ateliê é de tal modo incorporado no processo de criação artística que se torna indissociável das obras, mesmo quando elas são expostas num museu. Encontra-se aqui mais um exemplo de um diálogo essencial entre o ateliê e o museu: o espaço de criação constituiu uma forte influência formal na definição de um modelo expositivo que acabaria por se tornar o mais comum para a maioria dos museus de arte moderna e contemporânea:

Dessa forma, o ateliê do artista está extremamente conectado à galeria e ao museu de arte, sendo impensável a existência de um sem o outro; como, aliás, a obra de arte que, produzida no isolamento do ateliê do artista, acabou por determinar a necessidade de criação de um espaço de exibição que a acolhesse, que a mantivesse parcialmente apartada do mundo real, relativamente isolada das realidades e contaminações do “mundo mundano”, o que deflagrou a necessidade da criação do cubo branco. Como se o isolamento que acompanhou a obra de arte em seu processo de gestação e maturação no ateliê do artista necessitasse agora, quando do seu deslocamento da presença do criador, de uma correspondência no espaço da galeria que, mesmo não sendo um ambiente absolutamente vedado à visitação, às contaminações do mundo – afinal, trata-se de um espaço público – funciona como um filtro a selecionar os fluxos de realidade aos quais a obra é exposta. Dessa forma, formatou-se o espaço da galeria de arte moderna [...]. (Oliveira, 2011: 116)

Levada quase até ao extremo, a concepção do museu enquanto um espaço supostamente “neutro, sem passado e com uma luz constante, sem nenhuma variação ao

---

<sup>122</sup> “As suas sucessivas manipulações do ateliê em Paris e depois em Nova York entraram na consciência de pintores e curadores através da sua frequente publicação. A exploração que Mondrian fez dos efeitos de planos de cor, não apenas na superfície plana da parede mas também dentro do espaço tridimensional, estabeleceu um novo nível de consciência da parede como suporte para a pintura e um envolvimento mais completo com o controle do espaço no interior de uma sala.”

longo da própria exposição” (Vieira, 2010: 14), acabaria por se tornar um terreno fértil para a crítica de muitos artistas a partir de meados do século XX. De facto, todos os exemplos que se foram apontando ao longo do ponto 1.2.2 sobre o desdobramento do ateliê constituem diferentes modelos de diálogo entre o museu e o espaço de criação, identificáveis no contexto das práticas artísticas mais recentes.

Como se viu, o ateliê foi, em diversas ocasiões, questionado, modificado, expandido e considerado obsoleto, mas terá sido precisamente a sua capacidade de adaptação a diferentes modelos e funções que lhe permitiu permanecer como um dispositivo inevitável do mundo da arte. O museu, por sua vez, tendo sido também frequentemente criticado e questionado por muitos artistas, acabou por ir sendo integrado nos processos e nas práticas artísticas como a Crítica Institucional, por exemplo:

Artists since the 1960s have developed a multiplicity of techniques that simultaneously acknowledge and undermine the museum. If artists were worried about the institutional and canonizing power of the museum and the corresponding loss of their work’s meaning and radical potential, they have often responded by making this cultural ‘castration complex’ itself the subject of their art.<sup>123</sup> (Schubert, 2009: 84)

Percebendo que num mundo da arte intrinsecamente institucionalizado não havia outra alternativa ao museu, muitos artistas talvez tenham compreendido também que seria inútil tentar escapar ao ateliê: “O ateliê foi meramente transferido para a fábrica, a rua, ou o deserto. O museu alimentou-se, então, de tudo o que, em princípio pretendia ameaça-lo, procurando manter a sua existência – e assim se fechava o círculo.” (Reijnders, 2013: 152).

Artistas como Warhol, Buren, John Baldessari (n.1931), Nauman ou Smithson encontraram-se entre os protagonistas a contestar, a partir de 1960, a identidade do ateliê tradicional e a ativamente procurar por modelos alternativos. Conforme refere Christina Kennedy (2007: 26), cada artista fê-lo de diferentes maneiras, e as diversas

---

<sup>123</sup> “Desde a década de 1960 que os artistas desenvolveram uma multiplicidade de técnicas que simultaneamente reconhecem e minam o museu. Se os artistas estavam preocupados com o poder institucional e canonizador do museu e com a correspondente perda de significado e de potencial radical do seu trabalho, eles muitas vezes responderam transformando esse “complexo de castração” cultural no tema da sua arte.”

reações de cada um ao ateliê forçaram necessariamente também uma reavaliação da relação tradicional entre o artista e o museu.

É neste processo de reavaliação das relações entre artista, ateliê e museu que se enquadram os três grupos de análise – musealização, exposição e mobilidade do ateliê – definidos para tentar dar resposta à questão principal que norteou esta investigação, nomeadamente, de que modo o museu tem acolhido os processos de criação artística ou, por outras palavras, como é que o ateliê de artista se tem integrado no museu? A procura de uma resposta a esta questão faz-se através do mapeamento de um conjunto de exemplos que mostram diferentes possibilidades de leitura do ateliê como um elemento ativo no contexto do museu, partindo sempre da constatação, explicada neste primeiro capítulo que, como afirma Reijnders, a divisão entre o isolamento do ateliê privado e o espaço público da exposição foi ultrapassada:

From this point onward, the artist could make his working space anywhere and at any moment. The studio had entered the public domain. One of the most remarkable phenomena of the last decades has been the appearance of the studio in the gallery and museum.<sup>124</sup> (2013: 151)

Procurando resumir os diferentes momentos elencados acima, facilmente se percebe que o museu pode, de facto, ser considerado enquanto campo expandido do ateliê, através de uma leitura que em vez de opor os dois dispositivos os assume como dois polos complementares de uma relação dialética: “Esconder e mostrar, pensar e fazer, privado e público, o ateliê e a exposição, sugere-se, não são tanto dicotómicos como dialéticos, em permanente oscilação, num movimento perpétuo por vezes perverso” (Esner, Kisters et al., 2013).

Em primeiro lugar, referiu-se o ateliê como lugar principal de exposição, numa altura em que os museus e galerias eram ainda inexistentes. Em segundo, um gradual afastamento do ateliê em relação aos espaços públicos de exposição que começavam a surgir, como o *Salon*, por exemplo, contrapondo-se cada vez mais a eles enquanto um espaço privado de criação. Em terceiro lugar, referiu-se a potencialidade dos museus

---

<sup>124</sup> “Deste ponto em diante o artista podia criar o seu espaço de trabalho em qualquer lugar e a qualquer momento. O ateliê entrava no domínio público. Um dos fenómenos mais notáveis das últimas décadas tem sido o aparecimento do ateliê na galeria e no museu.”

enquanto extensão do ateliê como lugar de estudo e treino, nomeadamente através da cópia ou da reformulação das obras expostas. Um quarto exemplo da relação e mesmo da confluência entre os dois dispositivos é a transposição do espaço privado do ateliê para o espaço público de exposição do museu através de obras que, num primeiro momento, exploravam o tema da representação do ateliê de artista, ao mesmo tempo que para o artista isso consistia numa afirmação e valorização pessoal do seu próprio estatuto profissional. De seguida, referiu-se o caso de artistas que, na tentativa de preservar a sua obra para o futuro e contextualiza-la da melhor forma, pensam em modelos de museu a partir dos seus ateliês. Por sua vez, em sexto lugar, mencionou-se o modo como o museu e os procedimentos inerentes às suas funções foram e são ainda em alguns casos usados como modelo e/ou matéria para a realização de obras de arte, revelando assim um processo de trabalho artístico que aproxima a produção de obras de arte da sua exposição através da mediação da atividade do artista. Em sétimo lugar, referiu-se a influência que as características formais do interior de alguns ateliês tiveram para a configuração mais tradicional dos museus de arte moderna, constituindo este um aspeto essencial da relação fluida entre os dois dispositivos. Por fim, o ateliê foi abordado enquanto instrumento usado de diferentes formas nas críticas e questionamentos ao museu, o que inevitavelmente levou ao desenvolvimento e expansão dos dois dispositivos para novos modelos, concepções e tipologias, bem como a uma compreensão da sua relação não como opostos mas enquanto dois elementos complementares e dialéticos sempre presentes em qualquer processo de criação ou exposição artística.

Este processo de reavaliação das relações tradicionais entre o ateliê e o museu, em confronto 1) com as três modalidades de abordagem ao espaço descritas no ponto 1.2.2 – *literal site*; *critical site*; e *functional site*; e 2) com os conceitos de *studio reconstructions* [reconstruções do ateliê], *studio installations* [instalações do ateliê] e *institutionalized studio activity* [atividade de ateliê institucionalizada] propostos por autores como Jon Wood (2005b) e Claire Bishop (2004) respetivamente (e que serão explicados nos pontos respetivos) permitiram definir três grupos de análise que

enquadram alguns dos exemplos que se consideraram mais significativos dos diferentes modos de integrar o ateliê no museu, conforme se analisará no capítulo seguinte.

Iniciou-se este capítulo com a constatação de que o movimento tradicional e sequencial das obras de arte finalizadas do ateliê para o museu foi, por consequência sobretudo da prática dos artistas, ultrapassado pelo movimento do próprio artista para o museu, fazendo coincidir com ele o seu ateliê. Justificou-se de seguida a opção em utilizar o termo ateliê (em vez do aparentemente mais atual estúdio utilizado por muitos artistas contemporâneos) para designar o espaço de trabalho dos artistas, no facto de ele se ligar exclusivamente à prática artística. Contendo em si uma carga histórica que contribui para a riqueza do termo e que permite também perceber o alargamento da sua definição para novas concepções de espaços de trabalho artístico, propôs-se uma tentativa de clarificação dos conceitos de ateliê e estúdio, simultânea de uma contextualização histórica que permitiu elencar os principais momentos de evolução do ateliê de artista num percurso que, como se constata, acabará por confluir com o do museu. De seguida, foram analisados alguns momentos essenciais que durante o século XX proporcionaram o alargamento do conceito de ateliê e o surgimento de novas tipologias e que, por sua vez, levaram à situação atual de confluência entre as práticas artísticas e museológicas, ou seja, ao museu enquanto campo expandido do ateliê.



## **2. O museu como espaço de acolhimento do ateliê de artista.**

### **Possibilidades de articulação**

[...] painters, sculptors, and printmakers, were, and are, people whose works are more than images published in books or transmitted electronically. They physically produced material objects in specific places, and to this degree developed in symbiosis with their cultural environment [...]. Plotting their location of studios in space, as well as time, gives their work substance and identity beyond image, locates artists among critics, dealers, collectors, curators, and art historians in a framework of mutual cultural activity.<sup>125</sup>

(Milner, 2009: 66)

Nos pontos anteriores foi definido o que se considera ser atualmente o ateliê do artista, refletindo sobre as potencialidades do seu entendimento enquanto um conceito alargado. Isto permitiu considerar o museu – e especificamente o museu de arte contemporânea – como um campo expandido do ateliê, o que foi essencial para a análise das potenciais relações entre os dois dispositivos, tradicionalmente opostos mas tomados aqui como complementares e dialogantes. É sobre essas possibilidades de articulação entre o ateliê e o museu que este capítulo se desenvolve. Através de um mapeamento de exemplos diversos procurou perceber-se de que modo o museu tem acolhido o ateliê de artista. Ou seja, descrevem-se diferentes modalidades de uma relação fluida entre ateliê e museu analisando-se, através dessa multiplicidade de exemplos, o papel ativo que o museu de arte contemporânea tem de modo a dar resposta à sua missão de acolher, colecionar, conservar, documentar e expor a arte mais atual.

Se, como se viu atrás, as mudanças nos processos de criação artística e, consequentemente, nos espaços onde ela se processa – nomeadamente o ateliê – partiram sobretudo dos artistas e da sua prática, rapidamente o museu começou também a perceber que teria de se repensar de modo a acolher a arte contemporânea. É neste

---

<sup>125</sup> “[...] pintores, escultores e gravadores foram, e são, pessoas cujos trabalhos são mais do que imagens publicadas em livros ou transmitidas eletronicamente. Eles produziram fisicamente objetos materiais em lugares específicos, desenvolvidos em simbiose com o seu ambiente cultural [...]. Mapear a localização dos seus ateliês no espaço, assim como no tempo, confere à sua obra substância e identidade para além da imagem, e situa os artistas entre críticos, negociantes, colecionadores, curadores, e historiadores de arte numa moldura de atividade cultural mútua.”

sentido que alguns museus têm vindo a reformular os seus métodos de exposição, conservação e documentação da arte, para melhor acolherem e contextualizarem as obras de arte contemporânea que desejam colecionar, nomeadamente aquelas cujas características (multi-*medium*, conceptuais, efémeras, em processo, etc.) desafiam os modelos tradicionais de trabalho de um museu de arte (como as instalações ou a performance, por exemplo).<sup>126</sup>

Para além das novas práticas artísticas, a integração dos ateliês no espaço expositivo iniciada pelos próprios artistas tem de ser também pensada por parte dos museus, cada vez mais interessados em se abrir e adaptar aos processos e lugares de trabalho do artista (sejam eles físicos ou virtuais). Assim, os diferentes exemplos enunciados neste capítulo pretendem mostrar como as diversas modalidades de exposição e mediação dos ateliês de artista em contexto museológico podem relacionar-se com algumas das mais atuais preocupações dos museus de arte contemporânea (Vincent, 2011: 8), especificamente no que concerne, conforme referido atrás, à sua documentação e exposição.

Para esta análise definiram-se três tópicos principais que se considera serem atualmente três dos mais pertinentes modos de abordagem e entendimento das relações entre ateliês e museus, e que se refletem tanto na bibliografia sobre o tema, como na prática de muitos artistas contemporâneos: a musealização; a exposição; e a mobilidade dos ateliês de artistas.

Esta divisão teve como ponto de partida a reflexão que Jon Wood realizou na sequência da exposição que ele próprio comissariou em 2001, *Close Encounters: the*

---

<sup>126</sup> Para mais sobre a conservação e documentação da arte contemporânea, um tema que tem vindo a ser discutido por muitos museus nos últimos anos, ver, entre outros: página web da Rede Internacional para a Conservação da Arte Contemporânea (INCCA – International Network for the Conservation of Contemporary Art), disponível em <https://www.incca.org/about-incca>; AL, Renée Van de Vall et. "Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation". Comunicação apresentada na conferência ICOMCC. Lisboa, 2011; ÁVILA, Maria Jesus. (2007). "A Conservação da Arte Contemporânea: Um novo desafio para os museus". In @pha.Boletim, nº 5 (Preservação da Arte Contemporânea). Disponível em <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/default.htm>; SCHOLTE, Tatja, e WHARTON, Glenn (Eds.). (2011). *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amesterdão: Amsterdam University Press; DEPOCAS, Alain, et al. (Eds.). (2003). *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. Nova Iorque e Montreal: The Solomon R. Guggenheim Foundation e The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology; HUMMELEN, IJsbrand M. C., e SILLÉ, Dionne (Eds.). (2005). *Modern Art - who Cares?: An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Londres: Archetype Publications.

*Sculptor's Studio in the Age of the Camera*<sup>127</sup> (Feeke e Wood, 2001). Esta exposição levantou algumas questões pertinentes sobre os problemas de apresentar e representar o ateliê no museu, questões essas que Wood assume como linhas condutoras da sua reflexão, *The Studio in the Gallery?* (2005b). O autor distingue duas práticas que lidam com a questão do *ateliê no museu* segundo diferentes perspectivas e que de certo modo a desenvolvem em direções opostas: a reconstrução de ateliês (*studio reconstructions*) e a instalação de ateliês (*studio installations*):

[...] one is historical, the other contemporary; one is retrospective, the other anticipatory. The first concerns the historical and museological problems of reconstructing an artist's studio after the artist's death. The second concerns the way in which a number of contemporary artists self-consciously deal with the question of restaging their own studio – both as material environment and as metaphorical shorthand for a way of working or thinking – in the gallery setting.<sup>128</sup> (Wood, 2005b: 163)

No âmbito desta investigação, tomou-se como ponto de partida estas duas noções de Wood para definir os dois primeiros pontos do presente capítulo, de modo a que eles fossem suficientemente claros e simultaneamente pudessem reunir em si diferentes tipos de manifestações como exemplos. Assim, alargou-se a noção de *studio reconstructions* para se referir antes a musealização dos ateliês de artistas. Para além da reconstrução ou transposição permanente de um ateliê completo para um espaço expositivo específico (como analisa Wood), este tópico abrange também questões e problemáticas inerentes à musealização de ateliês de artistas *in situ*, ao mesmo tempo que permite uma reflexão sobre as possibilidades do ateliê como elemento de documentação das obras e da prática artística no contexto do museu.

Em segundo lugar, à noção de *studio installations* proposta por Wood, associou-se a ideia mais geral da exposição de ateliês de artistas. Para além da apresentação dos

---

<sup>127</sup> Realizada no Henry Moore Institute, Leeds, de 25 de setembro de 2001 a 6 de janeiro de 2002.

<sup>128</sup> “[...] uma é histórica, a outra contemporânea; uma é retrospectiva, a outra antecipatória. A primeira tem a ver com os problemas históricos e museológicos inerentes à reconstrução de um ateliê de artista após a sua morte. A segunda diz respeito ao modo como alguns artistas contemporâneos conscientemente lidam com a questão de encenar o seu próprio ateliê – tanto como um ambiente material como uma metáfora de um modo de trabalhar ou pensar – no ambiente da galeria.”

próprios ateliês ou fragmentos deles (instalados temporariamente para uma exposição no museu enquanto documento que contextualiza as obras e/ou a prática do artista, como se verá), este tópico inclui também uma reflexão sobre o ateliê enquanto obra de arte, através do mapeamento de exposições materiais e simbólicas do espaço de criação no museu. Isto é, por um lado, obras que pela opção do artista são recriações do seu ateliê ou remetem materialmente para ele; e por outro obras que evocam o ateliê não de um modo literal mas através da utilização de documentação, fotografias, ou outros elementos que associam a obra à própria prática ou local de trabalho do artista.

Como terceiro tópico de análise, que de certo modo pode abranger algumas ideias dos dois pontos anteriores, é proposta a noção de mobilidade associada ao ateliê. Entendendo o ateliê do artista contemporâneo no seu campo expandido – e não apenas como um espaço físico, mas como uma condição essencial do trabalho artístico – pode consequentemente perceber-se que cada vez mais o ateliê é como que incorporado na pessoa do artista. Ou seja, o artista nômada contemporâneo, cada vez mais solicitado a trabalhar em locais específicos, muitas vezes longe da sua habitação e do seu lugar de trabalho habitual, assume em si próprio um conjunto de funções que anteriormente eram características do espaço físico tradicional do ateliê. Essas funções deixam agora de estar vinculadas a um espaço específico e refletem-se antes em todas as atividades assumidas pelo próprio artista, independentemente do local onde as realiza. Se esse local for o museu, pode então concretamente pensar-se o museu como ateliê do artista. Através deste modelo de integração do ateliê no museu, este não acolhe obras de arte finalizadas, mas sim o artista e, por consequência, os seus processos de trabalho. Assim, analisando a noção de mobilidade associada ao ateliê do artista contemporâneo poderá estabelecer-se uma relação com os diferentes conceitos, funções e tipologias que atualmente caracterizam muitos museus de arte contemporânea e que, em diálogo direto com o ateliê enquanto processo de trabalho, se abrem a novas leituras e interpretações, que neste tópico se pretendem mapear e caracterizar. Ao assumir esse papel enquanto ateliê, o museu abre-se inevitavelmente aos processos de criação e produção artística mais recentes, ao mesmo tempo que potencia uma reflexão sobre as suas próprias

práticas expositivas, cada vez mais nômadas, em rede, evolutivas e socialmente conscientes. Neste âmbito, o museu instaura-se muitas vezes como uma das poucas instituições com capacidade para criar as condições necessárias para o desenvolvimento de projetos artísticos transdisciplinares que integram o ateliê no museu e promovem, por exemplo, interações sociais, como se verá com Rigo 23, ou exposições em processo, como acontece com o ateliê de Sarkis no MAMCO, por exemplo.

De notar que estes tópicos são aqui definidos com o objetivo operativo de organização da investigação e enquadramento dos diferentes exemplos, sendo naturalmente abertos a outras leituras diferentes. Também os exemplos analisados não são estanques e unicamente demonstrativos do tópico onde se inserem. Mais uma vez, o objetivo foi mapear e caracterizar diferentes práticas específicas de cada modalidade de integração do ateliê no museu, e cada exemplo foi escolhido por ilustrar mais concretamente cada um desses diálogos. Pretendeu-se que cada um dos três momentos de análise mapeasse um conjunto relevante de exemplos internacionais (que constituem exemplos paradigmáticos que não podem deixar de ser aqui referidos) e exemplos nacionais, estudados agora sobre esta perspetiva. De referir ainda que a opção em seleccionar estes casos e não outros partiu do facto de se ter tomado contacto com eles em algum momento da investigação, tenha ele sido pessoal, como com Alberto Carneiro, Ângela Ferreira, Luísa Cunha ou Rigo 23, por exemplo; através de visitas presenciais, como com os ateliês de Brancusi ou Bourdelle; através da participação em conferências, como o programa de residências do Museu del Barrio; através da literatura específica consultada; ou ainda através de discussões e conversas com diferentes intervenientes com quem se contactou em várias ocasiões durante o desenvolvimento do projeto de investigação.

## 2.1. A musealização de ateliês de artistas

The question of what to do with an artist's house following his or her death comes up again and again: should it be preserved as it is, its transience mummified? Should it be taken apart piece by piece and reconstructed somewhere else, as where Constantin Brancusi's or Francis Bacon's studios? Should its effects be sold out? Should it be left to crumble over time?<sup>129</sup>

(Bell, 2013: 108)

Apesar de a musealização dos ateliês de artistas ser um dos mais óbvios tipos de integração do ateliê no museu, ela está longe de ser uma prática simples e consensual. De facto, levanta bastantes questões acerca do estatuto, papel e utilidade efetivas do ateliê no contexto museológico (Vincent, 2011: 13), ao mesmo tempo que são várias as abordagens propostas e/ou criticadas na reflexão teórica sobre esta prática, o que por sua vez contribui para a riqueza da discussão sobre o tema. Barbara Dawson, por exemplo, refere que qualquer projeto de musealização de ateliês de artistas tende a revelar as maiores dificuldades inerentes à sua própria concretização, que estão sobretudo relacionadas com o modo como um espaço privado pode ser transformado num local público de exposição: “O ateliê é um enclave pessoal do artista onde as matérias-primas, em vez de obras completas, dominam. Como pode isto ser apresentado?” (Cappock, 2005: 12). Daniel F. Herrmann, por sua vez, mostra-se cético em relação à transposição definitiva de um ateliê de artista para um museu, referindo mesmo que este processo é uma *anomalia*:

Les musées d'art organisent et structurent l'expérience du visiteur à travers des dispositifs de contextualisation. En tant qu'espace de production privé, l'atelier d'artiste ne structure pas l'expérience des visiteurs selon le même mode. [...] L'implantation d'un atelier d'artiste au sein d'un musée brouille par conséquent les limites traditionnelles du contexte muséal. L'écart entre l'expérience vécue dans chacun de ces deux espaces entretient la confusion : l'atelier transplanté est

---

<sup>129</sup> “A questão sobre o que fazer com a casa de um artista após a sua morte surge uma e outra vez: deve ser preservada conforme está, a sua transitoriedade mumificada? Deve ser desmontada peça a peça e reconstruída em outro lugar, como os ateliês de Constantin Brancusi ou Francis Bacon? Os seus bens devem ser vendidos? Deve ser deixada a desmoronar ao longo do tempo?”

investi du statut d'œuvre d'art en tant que telle.<sup>130</sup> (Bätschmann, Poli et al., 2014: 49)

De facto, qualquer processo de musealização implica necessariamente uma alteração de estatuto do objecto musealizado. Segundo a definição proposta pelo ICOM como um dos conceitos-chave da museologia, *musealização* designa “o tornar-se museu ou, de maneira mais geral, a transformação de um centro de vida, que pode ser um centro de atividade humana ou um sítio natural, em algum tipo de museu” e caracteriza-se pela “operação de extração, física e conceitual, de uma coisa do seu meio natural ou cultural de origem [...] transformando-a [...] em um ‘objeto de museu’ [...]”. No entanto, a musealização não implica apenas a “transferência de um objeto para os limites físicos de um museu [...]”, concretizando-se também quando, através da “mudança de contexto e do processo de seleção, de ‘thesaurização’ e de apresentação”, se opera uma mudança de estatuto do objeto.

Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica. (Desvallées e Mairesse, 2013: 57)

Enquanto processo científico, a musealização “compreende necessariamente o conjunto de atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.)” (Desvallées e Mairesse, 2013: 56-58).

A transposição de ateliês de artistas para museus já existentes é um fenómeno relativamente recente, mas a abertura ao público dos ateliês depois da morte do artista é mais antiga, manifestando-se segundo diferentes variantes: a) a reconstrução ou recriação e abertura ao público de casas de artistas, no local original e muitas vezes algum tempo após a morte do artista; b) a criação de espaços de exposição específicos

---

<sup>130</sup> “Os museus de arte organizam e estruturam a experiência do visitante através de dispositivos de contextualização. Enquanto espaço de produção privado, o ateliê do artista não estrutura a experiência do visitante da mesma maneira. [...] Por consequência, a instalação de um ateliê de artista no seio de um museu esbate os limites tradicionais do contexto museológico. A lacuna entre a experiência vivida em cada um desses dois espaços gera confusão: o ateliê transplantado é investido com o estatuto de uma obra de arte enquanto tal.”

para a obra do artista, configurados segundo o espaço dos seus ateliês; c) a criação de ateliês-museus de artistas, normalmente abertos junto ao ateliê, preservado mais ou menos no seu estado original segundo um desejo manifesto dos próprios artistas em deixar a sua coleção e o seu espaço de trabalho para ser visitado e conhecido; d) a criação de um museu de artista como consequência de um legado do próprio ao estado, e muitas vezes com a condição de ser criado um museu com o seu nome; e) a conservação e exposição temporária de artefactos originais dos artistas, como testemunho do seu processo criativo (Campbell, 2014: 3).

A musealização de ateliês de artistas abrange, assim, diferentes modalidades, sendo a transposição para um espaço museológico (já existente ou construído para o efeito) e a conservação *in situ* duas das mais abrangentes. Se o ateliê de artista for tomado como um tipo de documento “pode justificar-se tratá[-lo] como um fenómeno isolado do resto do conjunto a que pertence (casa do artista, monumento, etc.)” (Bätschmann, Poli et al., 2014: 44). Segundo esta perspectiva de musealização *ex situ*, o ateliê é transposto do seu lugar de origem e reconstruído exatamente do mesmo modo num espaço de exposição permanente, onde pode ser visto e estudado na sua totalidade, adquirindo, por consequência, um estatuto de documento ou mesmo de obra de arte. Os três exemplos abordados no ponto 2.1.1. – os ateliês de Constantin Brancusi, Francis Bacon (1909-1992) e Eduardo Paolozzi (1924-2005) – referem-se precisamente a essas transposições de ateliês para espaços de museus já existentes.

Por outro lado, a musealização *in situ* implica a conservação e a valorização do ateliê no lugar e contexto onde ele se insere e do qual é inseparável. É a articulação entre o ateliê e o seu contexto original que contribui para um maior conhecimento sobre o artista, os seus processos de trabalho e o contexto de evolução da sua obra. Segundo Giles Waterfield, nestes casos o ateliê pode ser considerado como um *lugar de memória*, um conceito que faz parte de um movimento alargado, aparecido no início do século XIX, de preservação das casas de personalidades importantes, muitas delas transformadas em casas-museu:

[...] ce mouvement concerne surtout la maison d'écrivain; il peut aussi s'agir de la demeure d'un compositeur, d'un architecte, d'un homme politique [...]. Ces



habitations et lieux de travail conservés pourraient être regroupés sous le terme de « musées de personnalité », suggérant non seulement leur association avec tel individu mais aussi le statut particulier que cette personne a acquis au cours de sa vie, voire même après sa mort par le biais du musée.<sup>131</sup> (Bätschmann, Poli et al., 2014: 44)

Se em muitas das casas-museu de escritores ou políticos famosos, por exemplo, é comum encontrar-se os seus escritórios e espaços de trabalho, também em casas-museu de artistas é muitas vezes preservado o ateliê como espaço evocativo do trabalho artístico. Estes ateliês como parte integrante de casas-museu distinguem-se, no entanto, dos ateliês-museu, na medida em que nestes últimos é o próprio espaço de trabalho que justifica e está na origem do processo de musealização, devendo ser ele a orientar toda a definição, atividades e programação do espaço.

Victoria Newhouse enquadra na designação de *museu monográfico* um conjunto variado de exemplos deste formato de museu que proliferou sobretudo durante o século XIX na Europa, sendo mais raro nos EUA (2006: 95). Tratam-se de museus que podendo ou não ser casas-museu ou ateliês-museu (apesar de, por sua vez, estes serem sempre museus monográficos), têm a particularidade de albergar a obra e /ou as coleções de um só artista, tendo sido criados para esse propósito específico. Tradicionalmente, estes museus nascem da necessidade de um espaço para expor uma coleção de obras doada (normalmente ao Estado) pelo próprio artista com a condição de que um museu seja criado com o seu nome. Nestes casos, o artista participa por vezes no projeto de criação do museu, configurando de acordo com as características da sua obra os espaços de exposição para a mesma. Foi o caso, por exemplo, do Museu Thorvaldsen,<sup>132</sup> em Copenhaga, o primeiro museu público da Dinamarca, aberto em 1848 como consequência da decisão do escultor em deixar todo o seu arquivo, biblioteca e coleções para a nação. A arquitetura do museu, em cujo projeto o próprio Thorvaldsen (1770-1844) esteve envolvido, corresponde ao ateliê do escultor, procurando especificamente replicar o fluxo de luz que caracterizava aquele espaço de

---

<sup>131</sup> “esse movimento diz respeito sobretudo à casa do escritor; também pode ser a casa de um compositor, um arquiteto, um político [...]. Essas casas e locais de trabalho preservados poderiam ser agrupados sob o termo “museus da personalidade”, sugerindo não apenas a sua associação com tal indivíduo, mas também o estatuto particular que a pessoa adquiriu durante a sua vida, ou mesmo após a sua morte através do museu.”

<sup>132</sup> <https://www.thorvaldsensmuseum.dk/en>

criação.<sup>133</sup> Um outro exemplo citado por Newhouse como um dos formatos tradicionais dos museus monográficos é o ateliê institucionalizado de Gustave Moreau, analisado no ponto 2.1.2. Para além destes, também se inserem na categoria dos museus monográficos casos criados em edifícios adaptados para albergar uma coleção de um único artista pertencente a um colecionador com o desejo de a expor ao público, como o *Jean Tinguely Museum*<sup>134</sup> em Basel, Suíça, ou a *Cy Twombly Gallery*,<sup>135</sup> em Houston, Texas, por exemplo (Newhouse, 2006: 95).

O museu monográfico constitui-se, assim, como uma categoria abrangente que inclui diferentes tipologias de museus, que podem ou não ser ateliês-museu, mas que partilham características específicas entre si: a) são museus dedicados exclusivamente a uma pessoa – a um artista, no caso específico do contexto desta tese; b) podem ser casas e/ou ateliês preservados *in situ* ou instituições criadas de raiz em edifício construído para o efeito ou já existente e adaptado segundo as obras a expor. Integrados nesta categoria, no ponto 2.1.2. são abordados exemplos de ateliês musealizados *in situ* após a morte dos artistas que lá trabalharam – o Musée Bourdelle, o Pollock-Krasner House and Study Center e o Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden – e que se distinguem, assim, dos ateliês permanentemente expostos num museu que não se constituem em si mesmos como museus monográficos independentes.

Ainda no âmbito da musealização *in situ* de ateliês de artistas, no mesmo ponto são referidos dois exemplos – o Musée Gustave Moreau, em Paris, e o edifício da Judd Foundation no 101 Spring Street em Nova Iorque – do que se designa como museus *por* artistas: espaços pensados e configurados pelos próprios artistas especificamente a partir das suas casas e ateliês para expor a sua obra de acordo com os seus próprios pressupostos, com o objetivo de os manter em permanência e eventualmente abrir ao público enquanto museu. Sendo uma tendência sobretudo do século XX (Putnam, 2009: 18), ela relaciona-se principalmente com a preocupação dos artistas com o espaço e com as possibilidades de perceção da sua obra nele, e inclui exemplos que vão desde obras de arte que podem ser vistas como museus (como o *Mouse Museum* (1965-77), de Claes

---

<sup>133</sup> Para mais informação, ver:

<http://artiststudiomuseum.org/studio-museums/thorvaldsens-museum/#sthash.upjINXVM.dpuf>

<sup>134</sup> <https://www.tinguely.ch/en.html>

<sup>135</sup> <https://www.menil.org/campus/cy-twombly-gallery>

Oldenburg); passando por obras que pretendem criticar o próprio funcionamento e características dos museus (como o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968) de Marcel Broodthaers (1924-1976)); até à criação, pelos artistas, de museus propriamente ditos, como a Chinati Foundation de Donald Judd em Marfa, Texas. Apesar de poderem muitas vezes não conter ou se relacionar diretamente com o ateliê propriamente dito, alguns museus criados por artistas possuem características particulares que permitem uma ligação com o processo criativo, ao mesmo tempo que “[...] a semelhança destes espaços com o ambiente onde a obra de arte era criada estabelecia uma ligação com as condições de trabalho do artista que estava em falta nos museus e galerias mais convencionais” (Newhouse, 2006: 110).

### **2.1.1. O ateliê no museu: reconstruções permanentes do espaço de criação no espaço de exposição**

The effect of placing something in a vitrine is to ‘museumize’ it: the glass creates not just a physical barrier but establishes an ‘official distance’ between object and viewer.<sup>136</sup>

(Putnam, 2009: 36)

*ATELIER BRANCUSI*<sup>137</sup>  
*Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou*  
Place Beaubourg, Paris

Qualquer exercício de reflexão sobre a transposição de ateliês de artistas para o espaço do museu tem como exemplo paradigmático o caso da reconstituição do ateliê de Constantin Brancusi no MNAM, em Paris. Como já se referiu no primeiro capítulo, Brancusi foi um dos primeiros artistas a tomar consciência da importância do lugar de criação para a exposição da obra ali produzida, tendo dedicado os últimos anos de vida a organizar o seu ateliê de acordo com o que acreditava ser o melhor modo de exibição do conjunto da sua obra (ver ponto 1.2.2). Preocupado em preservar a relevância que para si tinham não só as obras mas sobretudo o espaço gerado pelas relações entre elas (que

---

<sup>136</sup> “O efeito de colocar algo numa vitrine é “musealiza-lo”: o vidro cria não apenas uma barreira física, mas estabelece uma “distância oficial” entre o objeto e o observador.”

<sup>137</sup> Figuras. 1 a 7 (Anexo 1 – Imagens)

só no ateliê o artista conseguia verdadeiramente controlar), Brancusi deixa em testamento (de Abril de 1956)<sup>138</sup> o ateliê e todo o seu conteúdo ao Estado francês, com a condição de que o MNAM o mantivesse na íntegra e o reconstituísse tal como se encontrava na data da sua morte (em 1957) (1996: s/p). Ao exigir esta condição, Brancusi tentava prevenir a dispersão das suas obras no futuro, ao mesmo tempo que garantia que cada visitante disfrutava de um ponto de vista o mais próximo possível daquele que ele próprio gozava durante o processo de criação e exposição no ateliê (Davidts e Paice, 2009: 74-76).

Within that studio, one of the sights of Paris in the 1920s, he could control the dialogues across space between his artworks with the skill of a great preparator [...]. Brancusi preserved the context of his work and thus his version of freedom from the dead spaces of the museum. He created a gallery in a studio, which then entered the museum intact [...]. Through a brilliant negotiation, Brancusi insisted that his studio, the uninhabited studio, would survive him.<sup>139</sup> (O'doherty, 2008: 38)

Iniciava-se assim um longo percurso de avanços e retrocessos, com muita contestação inerente,<sup>140</sup> mas que se tornaria um dos mais interessantes e discutidos casos de musealização de um ateliê de artista através da sua transposição para o contexto de um museu já existente.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> “*Je lègue à l'État français pour le Musée national d'art moderne absolument tout ce que contiendront au jour de mon décès mes ateliers situés à Paris, Impasse Ronsin, numéro 11, n'exceptant que l'argent comptant et les titres ou valeurs qui pourraient s'y trouver et qui reviendront à mes légataires universels. Ce legs est fait à charge par l'État français de reconstituer, de préférence dans les locaux du Musée National d'art moderne, un atelier contenant mes œuvres, ébauches, établis, outils, meubles.*” / “Lego ao Estado francês para o Museu Nacional de Arte Moderna absolutamente tudo o que no dia da minha morte contiverem os meus ateliês situados em Paris, Impasse Ronsin, número 11, excluindo somente dinheiro e quaisquer títulos ou valores mobiliários que possam estar neles e que reverterão para os meus legatários universais. Este legado é feito com a condição de o Estado francês reconstituir, de preferência nas instalações do Museu de Arte Moderna, um ateliê contendo as minhas obras, esboços, bancadas de trabalho, ferramentas, móveis.” (12 de abril de 1956). Excerto transcrito de um dos painéis informativos do Atelier Brancusi, Paris, durante a visita realizada pela autora a 19 de setembro de 2016. Para mais sobre o ateliê de Brancusi e a sua reconstituição como obra de arte, ver Rodriguez (2000, pp. 240-260).

<sup>139</sup> “No interior daquele ateliê, uma das atrações de Paris na década de 1920, ele podia controlar os diálogos entre as suas obras de arte no espaço com a habilidade de um grande preparador [...]. Brancusi preservou o contexto de seu trabalho e, assim, a sua versão de liberdade em relação aos espaços mortos do museu. Criou uma galeria num ateliê, que entrou depois no museu intacta [...]. Através de uma brilhante negociação, Brancusi insistiu para que o seu ateliê, o ateliê desabitado, lhe sobrevivesse.”

<sup>140</sup> Para mais sobre este assunto ver Barthel (2006a, pp. 129-130).

<sup>141</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre as várias reconstruções do ateliê de Brancusi ver, por exemplo: Barthel (2006b); Wood (2010); ou Shanes (1997).

Não tendo sido possível manter o ateliê no seu lugar de origem – o que, segundo muitos autores e artistas próximos do escultor seria a única opção viável e em sintonia com os desejos de Brancusi (Barthel, 2006a: 129-130, 131) – em 1962 é inaugurada uma exposição de esculturas do artista no Palais de Tokyo, Paris, na altura a sede do MNAM. Segundo o curador Jean Cassou tratava-se de uma reconstrução parcial do ateliê de Brancusi, mas apesar das esculturas estarem expostas segundo a sua disposição original no ateliê, a iluminação, a dimensão das salas e as características do edifício não se assemelhavam em nada às do edifício histórico onde Brancusi viveu e trabalhou (1996: s/p; Barthel, 2006a: 130). Barthel informa ainda que a publicação, aproximadamente pela mesma altura, de importantes monografias com reproduções de fotografias do ateliê original de Brancusi mostravam o quanto inadequada era a instalação no Palais de Tokyo, levantando uma série de questões sobre qual o melhor modo de apresentar ao público o ateliê do escultor (2006a: 131).

Com a construção do novo edifício do MNAM no Centro Georges Pompidou, foi decidido reconstruir o ateliê adjacente ao museu, como “um clone idêntico do edifício original”, inaugurado em 1977. No entanto, tanto a escala entre os dois edifícios como o forte contraste arquitetónico entre a *máquina de exposições high-tech* do Pompidou e o *naturalismo rude* do ateliê, eram completamente desproporcionados (Barthel, 2006a: 131). De facto, em contraste com a arquitetura de vanguarda do novo edifício do Centro Georges Pompidou, o ateliê foi construído de modo a replicar o aspeto exterior modesto do ateliê original de Brancusi em Montparnasse. Este contraste não agradava, no entanto, à maior parte daqueles que haviam visitado pessoalmente o ateliê de Brancusi, que não encontravam na réplica qualquer semelhança com as suas memórias pessoais do espaço: “As marcas da transitoriedade e a densidade acumulada pelas marcas do tempo foram associadas à presença de Brancusi, uma qualidade que *a priori* não podia ser replicada” (Barthel, 2006a: 131). Para além disso, a reconstrução possuía diversas deficiências de construção e curadoria. Por um lado, era possível entrar efetivamente no espaço do ateliê reconstruído, através de um percurso delimitado por uma corda (Barthel, 2006a: 131). Apesar da maior proximidade com o interior do ateliê, o que permitia uma mais completa fruição de todas as esculturas na sua relação

essencial entre si e com o espaço circundante, seriam óbvios os perigos de segurança e conservação das obras. Por outro lado, para além do edifício não se enquadrar no contexto urbano da zona – “sempre pareceu incongruente e díspar no contexto do planalto do Beaubourg” (1996: s/p) – a sua construção era demasiado frágil, tendo ficado danificada depois de intensas chuvas, e acabando por encerrar em 1990.

A terceira e atual reconstrução do ateliê de Brancusi abriria em 1997, como consequência de uma aprofundada reflexão sobre o modo como melhor o enquadrar no contexto urbano do Beaubourg bem como no projeto cultural do Centro Georges Pompidou, respeitando simultaneamente o legado e a vontade do escultor. O edifício, da autoria do arquiteto Renzo Piano, não pretende ser uma imitação naturalista do ateliê de Brancusi, mas respeita os volumes interiores do espaço original, bem como a disposição das obras e dos espaços de trabalho e de vida do artista, procurando, no exterior, criar uma atmosfera idêntica àquela que enquadrava o ateliê no Impasse Ronsin. Como informa Renzo Piano: “Não tentamos copiar uma situação impossível de reproduzir, mas quisemos restituir fielmente uma atmosfera, algo de oculto, privado, interiorizado, tudo o que criava a identidade do ateliê” (1996: s/p).

O ateliê encontra-se enquadrado por um corredor que o contorna, e que o permite visualizar de diferentes perspectivas devido às paredes de vidro que separam os visitantes do espaço interior propriamente dito do ateliê. É esta opção, claramente museológica de colocar o ateliê no interior de uma vitrina, que levanta ainda hoje bastantes questões e divide opiniões acerca do modo como deve um ateliê de artista ser musealizado. Segundo Jon Wood, a reconstrução atual é um “elegante compromisso para um problema curatorial extremamente difícil”, conseguindo proporcionar alguma sensação da escala, materiais e atmosfera originais (2005b: 164). Também Barthel admite que a configuração atual cria um contexto otimizado de conservação, ao mesmo tempo que proporciona vistas contínuas dos espaços (2006a: 134). No entanto, ao substituir as paredes exteriores do ateliê por grandes vidros, toda a perceção das obras no espaço se altera em relação ao modo como Brancusi a desenvolveu e desejava manter. Simultaneamente, o facto de se observar de fora para dentro, sem qualquer acesso físico ao espaço, confere ao ateliê um estatuto diferente daquele que teria se

tivesse sido mantido no seu lugar de origem e pudesse ser efetivamente percorrido: o ateliê passa a ser lido como uma obra de arte total, fixada no tempo pela configuração que é apresentada ao público.<sup>142</sup> De facto, conforme refere Putnam na citação que encabeça este ponto, a vitrina cria não só uma barreira física, mas também estabelece uma *barreira oficial* que separa o observador do objeto (2009: 36): a vitrina inevitavelmente confere ao seu conteúdo o estatuto de objeto de museu. Se por um lado, ela permite, no caso específico do ateliê de Brancusi, salvaguardar as obras do escultor assim como a integridade física do conteúdo do ateliê, há uma certa sensação de *fish tank* impossível de ultrapassar:

By not letting visitors inside, it gives visitors an unreal experience. Brancusi himself of course would have never seen his studio from the outside in. This is important since we are dealing here with a sculptor for whom metaphor of enclosure, interiority and essence were central and quietly echoed his studio environment.

In addition, this reconstruction would also have us believe that all the rooms of the original studio were display rooms. This was, of course, not the case. The last room [...] was not a display room, but a junk room: a storage room where bits, bobs and sculptures were assembled by the sculptor. This was not a room a visitor to Brancusi's studio would have ever been shown [...] but it is nevertheless here on display through glass.<sup>143</sup> (Wood, 2005b: 164)

Trata-se, na verdade, de um problema essencial na musealização *ex-situ* de ateliês de artistas (e principalmente em espaços de museus já existentes), sobretudo quando há uma cláusula específica do artista sobre a manutenção da totalidade do conteúdo do interior do espaço. Como conciliar a vontade de preservação total do artista

---

<sup>142</sup> Alguns autores comparam ainda a atual reconstituição do ateliê de Brancusi a uma versão de *period room*: espaços/ divisões criadas em museus com o objetivo de mostrar, no seu conjunto, um ambiente de um determinado período, com os elementos mais característicos da sua arquitetura, decoração e mobiliário. Como característica, estes espaços são criados com o objetivo de serem admirados do exterior, “como se a quarta parede tivesse sido removida” (Barthel, 2006a: 133; Pacquement, 2006: 11-12). Para mais sobre *period rooms* ver, por exemplo, <https://new.artsmia.org/stories/what-are-period-rooms-really/>; <https://www.nytimes.com/2016/02/12/arts/design/the-period-rooms-as-reconstruction-site.html>; <https://www.metmuseum.org/toah/keywords/period-room/>.

<sup>143</sup> “Ao não permitir a entrada dos visitantes, dá-lhes uma experiência irreal. O próprio Brancusi, obviamente, nunca teria visto o seu ateliê do lado de fora. Isto é importante na medida em que estamos aqui a lidar com um escultor para quem as metáforas da clausura, interioridade e essência eram centrais e ecoavam silenciosamente no ambiente do ateliê. Além disso, esta reconstrução também nos faz acreditar que todas as divisões do ateliê original eram espaços de exposição. Este não era, evidentemente, o caso. A última sala [...] não era uma sala de exposição, mas uma sala de desperdícios: um espaço de armazenamento onde restos, pedaços e esculturas eram montados pelo escultor. Esta não era uma divisão que alguma vez fosse mostrada a um visitante do ateliê de Brancusi [...] mas, no entanto, está aqui em exposição através de um vidro.”

com as exigências atuais da museografia e da museologia e a necessidade inerente de conservação de um património valioso? Como repor e conciliar o entusiasmo de um lugar, progressivamente transformado em santuário pelo próprio artista até se tornar numa *obra de arte total*, com o número de visitantes que frequentam um museu como o Centro Georges Pompidou? Como propiciar e evidenciar a relação entre o ateliê e as coleções que definem o MNAM? (Tabart, 1997: 5).

No caso do ateliê de Brancusi, a opção foi de “restituir [...] a integridade de um ateliê, de um espaço de vida, de trabalho, constantemente transformado, sem cair nas armadilhas da reconstituição” (Tabart, 1997: 5). Apesar de todo o conteúdo ter sido transposto com a exata configuração que tinha no local original – “rigorosamente tratado como um objeto ‘arqueológico’, meticulosamente registado e reconstruído peça a peça, obra a obra” (Wood, 2005b: 164), obedecendo assim a um dos principais requisitos de Brancusi – o próprio museu assume que o modo como o ateliê é apresentado ao público lhe confere um “efeito de relíquia excecional”, ao mesmo tempo que, precisamente devido àquela transposição rigorosa, tenta conservar também a dimensão de espaço vivido, usado, de trabalho e criação artística (Tabart, 1997: 6).

No entanto, é precisamente a falta dessa sensação de vivência, de espaço orgânico, com marcas do trabalho do artista (não só as ferramentas alinhadas na parede, mas o pó que caracteriza a maior parte dos ateliês de escultura, por exemplo), que pode ser apontada como em falta na configuração expositiva do ateliê de Brancusi: “A obra de arte não era o único referente da autenticidade do ateliê, mas é o único registo autêntico do ateliê que permanece” (Barthel, 2006a: 134).

O próprio MNAM, como se viu, assume que a atual reconstrução é um espaço de museu que contém o ateliê:<sup>144</sup> isto é, o ateliê é considerado como uma obra de arte, exposta num espaço que, devido às especificidades do objeto que alberga, foi criado exclusivamente para esse propósito.

Celui-ci joue un rôle à la fois de protection autor d’une construction légère et de liaison avec l’environnement, grâce à une approche progressive et vouée à la

---

<sup>144</sup> In <https://www.centrepompidou.fr/en/Collections/Brancusi-s-Studio>



transparence, en écho à la structure d'origine de l'impasse composée de ruelles desservant une trentaine d'ateliers.

Le bâtiment rectangulaire est enforcé en partie sous le niveau de la chaussée. Deux fenêtres perpendiculaires au mur de la rue Rambuteau permettent une vision transversale, les matériaux utilisés – granit, pierre, calcaire, verre – lient la rue au jardin intérieur puis aux parois de l'atelier.<sup>145</sup>

Essa ideia de obra de arte total é evidenciada não só pela própria ação de Brancusi ao organizar a configuração de todo o seu ateliê, mas também pelo modo como ele agora é apresentado ao público. E é, de facto, essa a sensação que se tem ao visitar o espaço. Em cada um dos corredores laterais há bancos corridos encostados à parede que propiciam um lugar para se poder calmamente observar o interior através dos vidros. Mas de facto, a experiência de visita do ateliê de Brancusi não passa disso mesmo: observa-se o interior! As paredes em vidro permitem o acesso visual a todos os espaços do interior mas o visitante não tem uma clara explicação sobre o porquê da sua organização, ou sobre o modo como Brancusi previu cuidadosamente a apreensão de cada escultura (listada nas legendas de cada sala) em relação com tudo o que a rodeia.

Brancusi's sculpture arrangement was focused towards the studio's centre, allowing his visitors to encounter each sculpture individually in a dialogue that, besides mere visual perception, included kinaesthetic qualities of close sight. On the contrary, what is true for most museum period rooms applies to the present curation.<sup>146</sup> (Barthel, 2006a: 133)

Ou seja, como acontece com qualquer *period room*, o objetivo da opção museológica na apresentação do ateliê de Brancusi é fazer olhar para o interior o que, conforme ressalva Jeremy Aynsley, não difere muito de ver a sua representação numa

---

<sup>145</sup> “Desempenha um papel tanto na proteção de uma construção leve como na ligação com o meio envolvente, através de uma abordagem progressiva e dedicada à transparência, ecoando a estrutura original do bairro composto por becos que serviam cerca de trinta ateliês. O edifício retangular foi parcialmente colocado abaixo do nível da rua. Duas janelas perpendiculares na parede da rua Rambuteau permitem uma visão transversal, os materiais utilizados – granito, pedra, calcário, vidro – estabelecem uma ligação entre a rua e o jardim interior, e enytre eles e as paredes do ateliê.” Excerto do texto apresentado em painéis na parede posterior (única não envidraçada) do ateliê de Brancusi, Paris. Visita realizada pela autora a 19 de setembro de 2016.

<sup>146</sup> “O arranjo das esculturas de Brancusi estava direcionado para o centro do ateliê, permitindo aos seus visitantes encontrar cada escultura individualmente num diálogo que, para além da mera percepção visual, incluía as qualidades cinestésicas da visão de perto. Pelo contrário, o que é verdade para a maior parte dos *period rooms* de museus aplica-se à presente curadoria.”

página impressa; ou, como indica Amelia Cidro, não permite recriar qualquer intimidade com as esculturas (Barthel, 2006a: 133).

Na parte posterior – o único que não possui uma parede envidraçada com vista para o interior – existe um espaço usado quer para exposições temporárias, quer para a contextualização do ateliê através de painéis com textos que, de um modo muito breve e resumido, traçam uma história das reconstruções do ateliê até à configuração atual, bem como apresentam um pouco da história e da vivência de Brancusi naquele espaço.<sup>147</sup> No entanto, as poucas fotografias que os acompanham estão impressas num tamanho muito pequeno e não existe qualquer acesso visual ao interior enquanto se lêem os textos explicativos e se observam as imagens, o que poderia proporcionar um contraponto mais elucidativo sobre as diferenças entre o ateliê original e a sua reconstituição. No painel intitulado *L'origine de l'atelier* [A origem do ateliê] é reforçada a qualidade de conjunto atribuída ao ateliê, ao qual se associa também a ideia de templo:

C'est pourtant à l'intérieur de ses murs que le sculpteur réussit à imposer sa vision d'un environnement total, destinant au visiteur l'expérience de son œuvre ultime, celle de son lieu de travail et de vie.

Les clauses du testament, la reconstitution de l'atelier avec tout son contenu confirment à celui-ci le caractère d'œuvre d'art totale", conçue à la même époque, dans les années 20, par des artistes comme Mondrian et Schwitters.<sup>148</sup>

Ao traçar um paralelo com Mondrian e Kurt Schwitters (1887-1948), o MNAM tenta enquadrar o ateliê de Brancusi nas práticas artísticas do seu tempo, mas não aprofunda em que sentido ele é comparável com aqueles dois artistas. De facto, essa comparação poderia ser importante para se perceber não só a importância que alguns ateliês assumem no contexto privado da criação, mas também as suas diferentes potencialidades de integração no seio do museu, por exemplo como elementos de contextualização e documentação da obra de arte e da prática artística.

---

<sup>147</sup> Na data da visita presencial da autora, a 19 de setembro de 2016, esse espaço estava fechado para montagem de uma exposição, de modo que apenas alguns painéis informativos estavam expostos na parede posterior do ateliê.

<sup>148</sup> “É, portanto, no interior das suas paredes que o escultor consegue impor a sua visão de um ambiente total, destinando ao visitante a experiência da sua obra final, aquela do seu lugar de trabalho e de vida. As cláusulas do testamento, a reconstrução do ateliê com todo o seu conteúdo, confirmam o caráter de ‘obra total’ concebida pela mesma altura, nos anos 1920, por artistas como Mondrian e Schwitters.” Excerto do texto apresentado em painéis na parede posterior (única não envidraçada) do ateliê de Brancusi, Paris. Visita realizada pela autora a 19 de setembro de 2016.

Inerente ao modo como o ateliê foi musealizado estão as opções arquitectónicas e o objetivo principal de Renzo Piano – “procurei fazer um lugar onde as pessoas, mesmo sem refletir, por instinto, se encontrassem num território de arte, no qual se sente uma força”<sup>149</sup> – que também são resumidamente apresentados nos painéis da parede do fundo do ateliê musealizado. Em certa medida o objetivo do arquiteto foi conseguido. A questão é, por um lado, se esta terá sido a opção mais favorável aos desejos do artista e, por outro, se a validade desses desejos se deve manter quando confrontada com a necessidade, por parte de uma entidade museológica, em preservar e simultaneamente mostrar ao público um património que lhe foi legado.

O ateliê foi conservado com a sua configuração interior original, mas sem a possibilidade de lhe aceder e apreender o espaço como Brancusi encorajava ao receber visitas, sobretudo nos seus últimos anos de vida, quando se tornou “nada mais do que o guardião do [seu] próprio museu” (Pollack, 1988: 116). Como informa Reginald Pollack (que conviveu proximamente com o escultor), uma visita ao ateliê de Brancusi era algo de poderoso e cuidadosamente dirigido pelo artista:

Since many of the bronzes [...] where hidden beneath dustcloths, the dramatic impact of the room was not at first apparent. During the course of a visit, as he talked, Brancusi would whisk away the dust sleeves with a long pole, and the highly polished surfaces, lit by rays of sunlight, suddenly presented one with a numinous split-second suggestion of the infinite. “Bird in space” was set before a deep-red rectangular canvas. Unveiled, its beveled top would catch a beam of sunlight and throw it back into the viewer’s eyes in a blinding flash. One had to check an impulse to fall to one’s knees before the sculpture. But on the whole, the place was dusty and has an organic look, not at all arty.<sup>150</sup> (1988: 98)

É esse elemento da surpresa e do impacto dramático que a atual exposição do ateliê de Brancusi falha em transmitir. Contudo, este será um elemento difícil de

---

<sup>149</sup> Excerto do texto (citação de Renzo Piano) apresentado em painéis na parede posterior (única não envidraçada) do ateliê de Brancusi, Paris. Visita realizada pela autora a 19 de setembro de 2016.

<sup>150</sup> “Como muitos dos bronzes [...] estavam escondidos sob panos, o impacto dramático da sala não era imediatamente perceptível. Durante o decorrer de uma visita, enquanto falava, Brancusi afastava os panos com um longo bastão, e as superfícies altamente polidas, iluminadas pelos raios de sol, de repente apresentavam-se em união com uma fração de segundo sugestiva do infinito. “Bird in space” foi colocado diante de uma tela retangular vermelho profundo. Quando revelado, o seu topo chanfrado apanhava um raio de sol e refletia-o nos olhos do observador num clarão ofuscante. Era preciso negar o impulso de cair de joelhos diante da escultura. Mas no geral, o lugar era empoeirado e tinha um aspeto orgânico, nada artístico.”

alcançar em qualquer processo de musealização *ex situ*, porque ele implica na maior parte das vezes uma transferência e posterior fixação, num espaço e num tempo, de um momento que se pretende preservar e apresentar como característico de uma dada experiência ou realidade. Ou seja, ao transferir para o interior de um museu um objeto extraído do seu contexto original, ele ganha um novo estatuto que cabe ao museu contextualizar e dinamizar, para não se cair numa fossilização que, especificamente no caso do ateliê de Brancusi, tem gerado muitas críticas. O escultor François Lalanne refere mesmo que, extraído do seu contexto o ateliê perdeu toda a sua autenticidade e “razão de ser”, e só preservado no seu lugar original poderia servir como “um agente para mais produção artística: preservação, apresentação e produção ampliando-se mutuamente” (Lalanne, citado por Barthel, 2006a: 131). Barthel, por sua vez, critica o facto de as obras serem apresentadas enquanto relíquias, “para serem admiradas com uma atitude acrítica de apreciação reverente – um culto baseado numa distância humilhante,” ao mesmo tempo que refere que a reconstituição do ateliê de Brancusi “também evoca a ostentação de bens preciosos, imaculados em prol do valor de mercado, simultaneamente expostos e guardados na sua vitrina” (2006a: 133).

De facto, ao optar por colocar o ateliê no interior de uma vitrina, e assim simultaneamente expor e preservar todo o seu conteúdo (o que, muito certamente, não foi previsto pelo próprio escultor), o MNAM procedeu a uma “reinterpretação radical do ateliê, habitação e obra de arte de Brancusi” (Barthel, 2006a). No entanto, o próprio museu assume as dificuldades de um projeto deste tipo e propõe uma abordagem que não pretende recriar arquitetonicamente o ateliê propriamente dito mas antes propiciar alguma da aura que ele teria tido no seu contexto original. O facto de considerar o ateliê como uma obra de arte total, produto da atividade de “curador do seu próprio museu” que Brancusi desenvolveu nos seus últimos anos de vida, valida de certo modo a sua apresentação enquanto tal.

L'atelier n'est plus un réceptacle, un lieu physique, mais une oeuvre d'art d'une autre dimension que celle que l'on retrouve habituellement dans les musées; il se présente comme une mise en abîme d'une exposition.<sup>151</sup> (Rodriguez, 2000: 254)

Assim, assumindo-se o ateliê de Brancusi como uma obra de arte que deve ser conservada na íntegra enquanto um lugar de exposição permanente (Rodriguez, 2000: 259), poderão compreender-se as opções tomadas pelo MNAM na sua musealização. O museu para além de expor e divulgar as suas coleções, deve também zelar pela sua conservação e documentação (Desvallées e Mairesse, 2013: 23). Ao apresentar o ateliê enquanto uma obra de arte, sem permitir o acesso dos visitantes ao seu interior como havia sido feito na reconstrução anterior (e que se revelou, por experiência concreta, não ser a opção mais viável em termos de segurança e conservação), o MNAM procura salvaguardar o conjunto legado por Brancusi e simultaneamente torna-lo acessível ao público. Da parte dos museus, este é um compromisso difícil de se conseguir, e que se torna ainda mais complexo quando se relaciona com a musealização *ex-situ* de ateliês de artistas já falecidos.

If this is what can happen after the death of the artist, might this (we can be forgiven for asking) be taking art's things too far? The journey from working studio to studio reconstruction is [...] a highly problematic an uneven one, and so is this, in fact, a journey too far? Is it a way of making the studio travel posthumously beyond its journey? [...] And what ultimately can we really learn from these reconstructions? Whatever their educational play, I think it is extremely important to be clear-headed about their limitations and about the profound fictions that these reconstructions contain.<sup>152</sup> (Wood, 2005b: 165)

Talvez um dos modos de ultrapassar e tentar contornar algumas das dificuldades e críticas inerentes a qualquer projeto deste tipo esteja no uso explícito da documentação existente sobre o ateliê em questão, de modo a salvaguardar o seu

---

<sup>151</sup> "O ateliê não é mais um receptáculo, um lugar físico, mas uma obra de arte de uma dimensão diferente daquelas que normalmente se encontram nos museus; ele apresenta-se como uma "narrativa em abismo" de uma exposição."

<sup>152</sup> "Se isto é o que pode acontecer após a morte de um artista, será que significa (podemos ser desculpados por perguntar) que os assuntos da arte estão a ser levados longe de mais? A jornada do ateliê de trabalho para a reconstrução do ateliê é [...] bastante problemática e irregular, e pode ser isto, de facto, uma jornada levada longe de mais? É uma modo de fazer o ateliê viajar postumamente para além da sua jornada? [...] E o que é, em última análise, podemos realmente aprender com estas reconstruções? Seja qual for o seu programa educacional, penso que é extremamente importante ser-se claro sobre as suas limitações e sobre as ficções profundas que estas reconstruções contêm."

entendimento daquele lugar como uma reconstrução do ateliê original, retirado do seu contexto e transposto para um museu, onde é apresentado enquanto documento ou obra de arte.

No que concerne à documentação disponibilizada no ateliê Brancusi, e ainda que a opção tenha sido assumidamente em dar pouca informação sobre o ateliê de modo a proporcionar ao visitante uma deambulação livre, atenta, e *privilegiada* (Tabart, 1997: 6), há uma certa falta de enquadramento. A escassa informação histórica apresentada em pequenos textos permite apenas perceber de um modo geral o que é aquele espaço. No entanto, pouco se consegue sentir e imaginar sobre o modo como o artista viveu concretamente aquele ateliê que marcou todos os que o visitaram (Cain, 2016). “Embora o design mais recente proporcione um ambiente de conservação otimizado, permitindo vistas ininterruptas dos espaços, ele não apresenta uma representação coerente da vida de Brancusi enquanto artista”, reforça Barthel (2006a: 134).

Simultaneamente, não existe quase nenhuma informação sobre a história da reconstrução do ateliê, cujos avanços e retrocessos levaram à configuração atual. Talvez uma completa contextualização, não só em textos, mas através, por exemplo, de fotografias das reconstruções anteriores, ajudasse a perceber as opções tomadas, enquadrando-as tanto nos desejos deixados por Brancusi no seu testamento como na prática museológica de uma instituição como o MNAM. Sobre isto, Barthel observa:

Considering that the original studio was more than amply documented, it is remarkable that the MNAM has never published plans or photographs of either the reconstruction or the installation in the Palais the Tokyo. There seems to be a reluctance to have a visual comparison of the exhibit to its predecessors.<sup>153</sup> (2006a: 131)

Uma comparação aberta entre as diferentes fases da musealização do ateliê de Brancusi poderia ajudar a perceber as opções tomadas na configuração atual, mas apenas é disponibilizada num dos painéis da parede posterior uma pequena fotografia do exterior da reconstrução de 1977. Existe um número considerável de fotografias do

---

<sup>153</sup> “Considerando que o ateliê original foi mais do que amplamente documentado, é digno de nota o facto de o MNAM nunca ter publicado planos ou fotografias quer da reconstrução como da instalação no Palais de Tokyo. Parece haver uma relutância em ter uma comparação visual da exposição com as suas antecessoras.”

ateliê original de Brancusi, muitas tiradas por ele próprio,<sup>154</sup> outras por artistas e amigos que ao longo dos anos frequentaram o ateliê do escultor. Este material é ocasionalmente utilizado pelo MNAM enquanto documentação para exposições temporárias,<sup>155</sup> mas ele poderia ser permanentemente exposto nas paredes que rodeiam o espaço do ateliê.

Judging by the numerous photographs of the space, most of them taken by the artist, as well as contemporary descriptions, Brancusi's studio must have possessed a captivating aura. [...] The studio was described as a sacred forest, an enchanted or mythical place where every object, even the tools, seemed to 'vibrate with a supernatural presence'. The material substance of this sanctuary showed all signs of wear and tear, [...].<sup>156</sup> (Barthel, 2006a: 129)

Algumas fotografias do ateliê original bem como outros documentos (por exemplo as descrições do ateliê feitas por visitantes, de que fala Barthel (2006b: 35)<sup>157</sup>), expostos lado a lado com a reconstituição do ateliê, contribuiriam certamente para uma visita mais elucidativa, tanto sobre as vivências do artista no ateliê com sobre o porquê do espaço estar preservado naquele local e daquele modo.

*FRANCIS BACON STUDIO*<sup>158</sup>  
Dublin City Gallery The Hugh Lane  
Dublin, Irlanda

Um tratamento declaradamente *arqueológico* – “a tarefa hercúlica de catalogar e reconstruir o espaço de trabalho famosamente caótico de Bacon” (Getsy, 2010: 99) –

---

<sup>154</sup> Segundo Véronique Rodriguez, as inúmeras fotografias que Brancusi tirou ao seu ateliê durante diferentes estágios do processo criativo e de organização do espaço, mostram como o ateliê é uma “obra de arte em processo”. Ver Rodriguez (2000, pp. 255-258).

<sup>155</sup> Conforme explica Alfred Pacquement, as cerca de “1800 fotografias tirados *do e no* ateliê de Brancusi, legadas pelo artista ao MNAM, foram durante muito tempo consideradas como uma coleção estritamente documental, e tratadas como tal; elas não se juntaram ao Gabinete de Fotografia até 1978. A sua releitura à luz da prática de artistas contemporâneos (minimalistas, conceituais, da land-art, novos-realistas e arte povera), elevou-as ao nível de obras que prefiguram um gênero essencial do pós-modernismo: o do “ateliê-feito-obra” [*atelier-faisant-oeuvre*], começando a ser expostas enquanto obras de arte em pleno direito (Pacquement, 2006).

<sup>156</sup> “A julgar pelas inúmeras fotografias do espaço, a maior parte delas tiradas pelo artista, bem como descrições contemporâneas, o ateliê de Brancusi deve ter possuído uma aura cativante. [...] O ateliê era descrito como uma floresta sagrada, um lugar encantado ou mítico onde cada objeto, cada ferramenta, parecia ‘vibrar com uma presença sobrenatural’. A substância material deste santuário apresentava todos os sinais de desgaste, [...]”

<sup>157</sup> Ver também, por exemplo, a descrição do artista feita por Pollack (1988), ou o relato de uma visita ao seu ateliê por Beatrice Wood (1992).

<sup>158</sup> Figuras 8 a 11 (Anexo 1 – Imagens)

foi levado a cabo na transposição do ateliê de Francis Bacon para a Dublin City Gallery The Hugh Lane, aberto ao público em Maio de 2001. Ao contrário de Brancusi, Bacon não previu a preservação ou musealização do seu ateliê após a sua morte, e toda a organização do espaço correspondia ao método de trabalho do artista e não a um desejo pessoal de exposição posterior. No entanto, na extensa literatura sobre Bacon, fotografias e descrições do ateliê foram sistematicamente usadas para suportar ou contextualizar a discussão sobre a sua obra, de modo que o próprio espaço de criação se tornou numa das imagens mais reconhecidas do pintor (Getsy, 2010: 99-100). Consciente da importância e do valor do ateliê enquanto documento essencial da prática artística de Bacon, em 1998 John Edwards, o seu único herdeiro, tomou a decisão de o preservar e doar a uma instituição museológica, nomeadamente à Dublin City Gallery The Hugh Lane,<sup>159</sup> um dos principais museus irlandeses dedicados à arte moderna e contemporânea, e situado precisamente na cidade onde Bacon tinha nascido.

O ateliê, por sua vez, situava-se em Londres (na 7 Meece Rews, South Kensington), para onde Bacon se havia mudado em 1961 e onde viveria até à data da sua morte (em 1992), mas a sua preservação no lugar original levantava inúmeros problemas de acesso e segurança que, segundo Barbara Dawson, seriam impossíveis de ultrapassar (2005: 12). Foi então decidido transpor o ateliê para uma localização de mais fácil acesso público, optando-se por criar, adjacente à *Hugh Lane*, um complexo desenhado especificamente para o acolher. Antes de ser cuidadosamente desmantelado e transportado, todo o espaço do ateliê original e todo o seu conteúdo (desde as inúmeras latas com pincéis ou papéis dobrados ou rasgados, até ao chão e às paredes pintadas, passando inclusivamente pelo pó acumulado sobre todas as superfícies) foi meticulosamente mapeado, identificado, fotografado e arquivado, de modo a ser transposto exatamente para a mesma posição de origem.<sup>160</sup> Todos os itens encontrados (cerca de 7000) foram catalogados numa base de dados criada especificamente para o efeito (a *Francis Bacon Studio Database*) e que constitui “o primeiro arquivo

---

<sup>159</sup> Segundo informa Barbara Dawson (2005: 15), a primeira opção de Edwards foi doar o ateliê à Tate Gallery em Londres, que no entanto não perseguiu a doação.

<sup>160</sup> Para uma descrição de todo o processo de transferência do ateliê de Londres para Dublin, ver Mcgrath (2000).



abrangente de todo o conteúdo do ateliê de um artista de renome internacional.”<sup>161</sup> Este material é disponibilizado pelo centro de investigação do museu, potenciando simultaneamente novas possibilidades de compreensão da obra de Bacon, através da realização de exposições, publicações, conferências, projetos de investigação académica, etc. Conforme indica o site do museu,<sup>162</sup> essa extensa e meticulosa compilação de todo o conteúdo do ateliê não encontra precedente na prática museológica, tendo contribuído para mudar o formato e o foco de muitas exposições da obra de Bacon desde então.

Por sua vez, o espaço propriamente dito do ateliê foi transposto para uma nova sala, tendo-se optado por não o rodear de paredes de vidro, mas deixar apenas abertos os vãos originais. Ou seja, todas as paredes foram reconstruídas à exata semelhança do ateliê original, deixando-se abertos e envidraçados os lugares onde existiam as janelas e a porta de acesso ao espaço. Os visitantes não podem, assim, aceder ao interior do ateliê, podendo apenas observa-lo do exterior através dessas aberturas específicas:

There are only three limited vantage points from which to see the interior of Bacon's workplace. First, a doorway opens onto the reconstructed atelier. The spectator, however, is only given enough room to step inside the threshold, as a Plexiglass box prevents further entry [...]. The two adjacent windows located on the far end of the studio, which were kept blocked by Bacon with the back of his canvases in progress, are opened up to provide a second site from which to peer into the room. Perhaps the strangest treatment of the studio is the third avenue for visual access. In order to had another vantage point to see inside the studio space, the far corner of one of these solid walls has been pierced with two eyeholes. [...] these protrusions contain fish eye lenses, which allow the viewer to see parts of the studio not visible from the door or through the windows.<sup>163</sup> (Getsy, 2010: 100)

---

<sup>161</sup> <http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation>

<sup>162</sup> <http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation>

<sup>163</sup> “Existem apenas três pontos de vista limitados para ver o interior do local de trabalho de Bacon. Primeiro, abre-se uma porta para o ateliê reconstruído. O espectador, no entanto, só tem espaço para entrar no limiar, na medida em que uma caixa de acrílico impede a entrada efetiva [...]. As duas janelas adjacentes localizadas na extremidade do ateliê, que se mantiveram bloqueadas por Bacon com a parte de trás das suas telas em andamento, foram abertas para permitirem um segundo local a partir do qual se pode espreitar para a sala. Talvez o tratamento mais estranho do ateliê seja o terceiro meio de acesso visual. De modo a proporcionar outro ponto de vista para o interior do espaço, o canto mais distante de uma dessas paredes sólidas foi perfurado com dois buracos para os olhos. [...] estas protuberâncias contêm lentes olhos-de-peixe, que permitem ao observador observar partes do ateliê não visíveis a partir da porta ou através das janelas.”

Com os pontos de visualização assim limitados o museu garante, conforme indica Gesty, que seja difícil conseguir ver-se outra pessoa a olhar para o interior, mantendo assim o visitante sempre no exterior do ateliê (2010: 101). Na mesma sala foram colocadas vitrinas que apresentam uma seleção de itens pessoais retirados do ateliê, assim como fotografias de Bacon e amigos, numa tentativa de levar os visitantes a imaginar a presença do artista naquele espaço – “mas este ateliê reconstruído é uma visão tão extraordinária por si só que [...] não queremos ou precisamos realmente de o fazer” (Wood, 2005b: 164). Outras zonas foram criadas especificamente para contextualizar o ateliê: uma sala audiovisual, onde se pode visualizar uma entrevista a Bacon, filmada em 1985;<sup>164</sup> uma sala com computadores que permitem o acesso à base de dados referida atrás, bem como a informações relativas à biografia do artista ou à história do seu lugar de trabalho; e uma sala de exposições que mostra, emoldurados, fragmentos de obras inacabadas encontradas no ateliê.

Ao contrário do que aconteceu com a musealização do ateliê de Brancusi, no caso de Bacon todas as obras de arte foram retiradas do interior do ateliê e integradas nas coleções do museu:

For all the assiduous reconstruction of the space, the studio is presented less as a workspace than as a social space. Photographs of Bacon’s friends and companions (many taken in the studio) have been installed in the display cases, yet there is little attempt in the installation to discuss how Bacon actually used his studio and what it allowed him to do in painting. The focus is largely on Bacon the individual rather than on Bacon the painter. Fittingly, there is no art in the studio. Unlike other reconstructions, such as the Atelier Brancusi in Paris, the Bacon studio has had its art extracted. [...] Preserved as it is in its Plexiglass shell, the Bacon studio resembles an empty stage set, or an old-style natural history museum display.<sup>165</sup> (Gesty, 2010: 102-103)

---

<sup>164</sup> Entrevista de Melvyn Bragg a Bacon, realizada no ateliê do artista em Londres, no âmbito do *South Bank Show*.

<sup>165</sup> “Em toda a reconstrução assídua do espaço, o ateliê é apresentado menos como espaço de trabalho do que como espaço social. Fotografias de amigos e companheiros de Bacon (muitas delas tiradas no ateliê), foram instaladas em expositores, e no entanto há uma escassa tentativa na instalação em discutir como Bacon realmente utilizou o seu ateliê e o que este lhe permitiu realizar na pintura. O foco é em grande parte em Bacon o indivíduo, e não em Bacon o pintor. De acordo com isto, não há obras de arte no ateliê. Ao contrário de outras reconstruções, como o Atelier Brancusi em Paris, o ateliê Bacon teve a sua arte extraída. [...] Preservado como está na sua concha de acrílico, o ateliê de Bacon lembra um cenário vazio, ou uma apresentação de estilo antigo de um museu de história natural.”

Enquanto que Brancusi, como se viu, previu a exposição do seu ateliê (ainda que num modelo diferente do que aquele que hoje é exposto), Bacon nunca o fez. E de facto, o ateliê de Bacon é apresentado no museu não tanto como uma obra de arte total, mas mais como um artefacto, documentado por todos os itens que enquadram a sua exposição. E, independentemente do estatuto de relíquia que normalmente se atribui a um objeto musealizado e que, segundo Christina Kennedy, está na origem do sucesso que a exposição do ateliê tem, a verdade é que “a um nível fenomenológico o Ateliê Bacon atrai novos públicos para a arte de Bacon, e enriquece a experiência daqueles já iniciados” (2007: 24-25).

É neste sentido que o ateliê de Francis Bacon na *Hugh Lane Gallery* se constitui como um dos mais famosos exemplos da apresentação permanente de um ateliê de artista num contexto de museu:

As such, the Hugh Lane provides a unique forum for examining the role and function of the studio for contemporary artists during a time when the concept of the studio provokes a spectrum of different interpretations and is a topic which inspires a great range of debate.<sup>166</sup> (Kennedy, 2007: 24).

De facto, enquanto projeto museológico, a transposição do ateliê de Bacon e todo o processo de documentação e conservação que ele envolveu constitui-se ainda hoje como um exemplo único e original (Lane, 2009: 3'40"), sem qualquer precedente na prática de um museu. Juntamente com a reconstrução do ateliê de Brancusi, estes projetos instauram-se como os mais paradigmáticos exemplos da reconstituição de ateliês de artistas em contexto museológico, e por isso abrem-se naturalmente a diversas leituras, críticas e apreciações.

Assim como com a reconstrução do ateliê de Brancusi, também as críticas às opções tomadas na musealização do ateliê de Bacon são sintomáticas das dificuldades inerentes a um projeto deste tipo e demonstram que, para além de não existirem soluções únicas e universais, há ainda muita discussão atual e muita reflexão a fazer em torno das possibilidades desta modalidade.

---

<sup>166</sup> “Como tal, a Hugh Lane propicia um fórum único para examinar o papel e a função do ateliê para artistas contemporâneos durante um período em que o conceito de ateliê provoca um espectro de diferentes interpretações e é um tópico que inspira uma grande variedade de debates.”

Como se viu, Getsy critica o facto de o ateliê de Bacon ser apresentado apenas como um palco, vazio de personagens, comparando-o a uma exposição *old-style* de um museu de história natural, que evidencia e consagra mais o estereótipo do artista moderno (atrás do qual Bacon se escondia, e para cujo mito a imagem do seu ateliê muito contribuiu) do que o próprio artista e o seu trabalho (2010: 102-103). Ou seja, segundo Getsy, e ao contrário do que afirma Christina Kennedy, a reconstituição do ateliê de Bacon – que, segundo o autor, cristaliza num único momento um ambiente caracterizado pela constante mudança (2010: 103) – pouco informa sobre o modo como o artista efetivamente usava o seu espaço de trabalho para e na criação das suas obras, crítica que, como se viu, é feita também à reconstrução atual do ateliê de Brancusi. Também Daniel Buren (que em 2007 repensa sobre o papel do ateliê na prática artística a partir precisamente de uma conversa sobre a reconstrução do ateliê de Bacon), é da opinião que este exemplo não contribui para uma análise do ateliê propriamente dito, nem permite uma melhor compreensão sobre os trabalhos que naquele lugar foram criados, mostrando apenas a particularidade de um ateliê usado por um artista famoso – “uma particularidade que existe sempre e é única de cada vez, independentemente de quem seja o artista” (Buren, 2007: 105).

Uma outra crítica feita à musealização do ateliê de Bacon, que também tem sido referida em relação ao de Brancusi – e que se pode alargar a qualquer transposição de um ateliê de artista para fora do seu lugar original – é a perda de contexto:

Bacon's studio consists of all the original elements but lacks the contexts of 7 Reece Mews in South Kensington. The air, the smell, the aura are not present and it is presented and displayed as if it is an ancient artifact in a cultural history museum rather than something that is indeed still alive or in active use.<sup>167</sup>  
(Hoffmann, 2007: 11)

Simultaneamente, se se perde o contexto do lugar, e ainda que, como no caso de Bacon, a reconstituição inclua todos os elementos originais, há uma certa perda de veracidade difícil de ultrapassar. John Wood, por exemplo, refere que, em última

---

<sup>167</sup> “O ateliê de Bacon é composto por todos os elementos originais, mas carece dos contextos da 7 Reece Mews em South Kensington. O ar, o cheiro, a aura não estão presentes e ele é apresentado e exposto como se fosse um artefacto antigo num museu de história cultural em vez de algo que de facto ainda está vivo ou em utilização ativa.”

instância, não se trata efetivamente do ateliê de Bacon, mas de um extraordinário *simulacrum* (2005b: 164). Impedido de aceder ao interior do ateliê, o visitante não tem uma experiência total do espaço, o que o museu tenta compensar através do uso de tecnologia: “A tecnologia interactiva tenta proporcionar uma ‘experiência total do visitante’ para o que é efetivamente impossível de ser experimentado” (Wood, 2005b: 164). Ou seja, os elementos interativos que permitem contextualizar a vida do artista, a sua obra e a história do ateliê são uma parte intrínseca da própria experiência do ateliê no museu, permitindo o acesso, ainda que virtual – através do conteúdo da base de dados – ao interior do espaço de criação.

Apesar das críticas inerentes, tanto o ateliê de Brancusi como o de Bacon se tornaram dois dos mais conhecidos exemplos de ateliês expostos em museus. No caso específico de Bacon,

[...] it fullfils all the stereotypical assumptions the general audience has about an artist studio: a glorious mess full of trash and a perfect representation of what one would expect of someone with a life-style like Bacon's. It is interesting to note that Brancusi, unlike Bacon, already knew during his lifetime that his studio would be displayed in a museum, and in fact turned it into an artwork as he prepared and regulated how it was to be presented.<sup>168</sup> (Hoffmann, 2007: 11)

De facto, ao materializar no interior do museu essa ideia generalizada de como seria o ateliê do artista moderno – caótico, reflexo da mente atribulada do artista – a reconstituição do ateliê de Bacon tem o potencial de atrair visitantes ao museu que, inevitavelmente, tomam contacto com uma nova vertente da prática de Bacon, ou aprofundam o seu conhecimento sobre ela. São as próprias características do ateliê de Bacon, que como já foi referido, ficou conhecido através de reproduções ainda enquanto o artista estava vivo, que atraem a maior parte dos visitantes e que levam Brian O'Doherty a considerar:

---

<sup>168</sup> “[...] preenche todos os pressupostos estereotipados que o público em geral tem sobre um ateliê de artista: uma gloriosa desarrumação cheia de lixo e uma representação perfeita do que se poderia esperar de alguém com um estilo de vida como o de Bacon. É interessante notar que Brancusi, ao contrário de Bacon, já sabia durante a sua vida que o seu ateliê seria exposto num museu, e de facto transformou-o numa obra de arte enquanto preparava e regulava o modo como seria apresentado.”

Now preserved in Dublin's Hugh Lane Gallery, Bacon's studio carries such a whiff of presence that you can hallucinate the large, restless, reputedly dangerous animal inside as you peer through door and window. What happens to this room when it is frozen in museum time? How does it illuminate Bacon's art? It becomes emblematic, circulating a low-grade energy among artist, persona, studio, and work, enough to sustain the myth it begot.<sup>169</sup> (2008: 21)

No entanto, estas reconstituições dos ateliês nos museus serão sempre, e inevitavelmente, a cristalização de um espaço, outrora dinâmico e vivido, num momento específico. Caberá ao museu manter viva a presença do artista, através de variados tipos de ações que poderão ser desenvolvidas em torno do ateliê musealizado, e que necessariamente devem começar pela completa documentação, não apenas do próprio ateliê mas também de todo o processo de transposição do seu lugar original para o museu.

De certo modo poderá dizer-se que foi a reconstrução do ateliê de Brancusi no Centro Georges Pompidou como parte integrante e permanente de uma importante coleção de arte moderna e contemporânea, que trouxe para o contexto da museologia a discussão sobre a musealização de ateliês de artistas em espaços de museus já existentes. A ele juntou-se o ateliê musealizado de Bacon como referências seminais para qualquer investigação e discussão sobre o tema. De facto, não existem muitos mais exemplos de transposições deste tipo. Isto é, por um lado, sintomático das dificuldades da musealização *ex-situ* de ateliês de artistas, e por outro reflete alguma falta de interesse que até há relativamente pouco tempo era dada ao valor e lugar dos espaços de criação artística no contexto da história da arte e sobretudo da museologia contemporânea.

Referindo-se a esta tendência relativamente recente no mundo da arte – a “representação e exposição de ateliês de artistas completos em museus e galerias de arte”, Hoffman identifica os ateliês de Brancusi e Bacon como os mais famosos, aos

---

<sup>169</sup> “Preservado agora na Hugh Lane Gallery em Dublin, o ateliê de Bacon carrega um tal ambiente de presença que se pode quase alucinar sobre o grande, inquieto e reconhecidamente perigoso animal no seu interior enquanto se espreita pela porta e janela. O que acontece com este quarto quando é congelado no tempo do museu? Como é que ele elucida sobre a arte de Bacon? Torna-se emblemático, fazendo circular uma baixa energia entre artista, persona, ateliê e obra, o suficiente para sustentar o mito que ele próprio gerou.”

quais acrescenta a exposição dos espaços de trabalho do artista Eduardo Paolozzi na Scottish National Gallery of Modern Art, em Edimburgo (2012: 13). Apesar de não se tratar, como os dois exemplos anteriores, de uma reconstituição na íntegra do ateliê do artista, realizada após a sua morte, no espaço de um museu, ela exemplifica uma outra possibilidade de integração permanente do ateliê no museu.

*PAOLOZZI STUDIO*<sup>170</sup>  
*Modern Two, Scottish National Gallery of Modern Art*  
Edimburgo, Escócia

Em 1995, Eduardo Paolozzi, um dos pioneiros da Pop Art no Reino Unido, doou uma quantidade considerável de itens do seu ateliê à SNGMA, em Edimburgo. Para além de algumas obras de arte, a doação incluía maquetes, diversos materiais de arquivo (revistas, folhas rasgadas, rascunhos, correspondência), livros e impressões (Campbell, 2014: 7), que, tendo sido importantes fontes materiais para o desenvolvimento do seu trabalho, o artista considerava também como elementos essenciais para o estudo da iconografia do século XX. Esta doação tinha inicialmente como objetivo a criação de um museu em Edimburgo, cidade natal de Paolozzi, dedicado exclusivamente à obra do artista e com uma recriação do seu ateliê como um componente central (Campbell, 2014). Para o efeito, propunha-se a utilização de um edifício histórico vazio, localizado em frente à SNGMA, o *Dean building*, que começou por se designar como *The Paolozzi Gallery*. O próprio artista participou ativamente na idealização deste projeto, imaginando um museu dinâmico<sup>171</sup> que se constituísse como uma plataforma promotora de redes e encontros entre escolas artísticas de todo o país, com conferências e cursos dados por curadores e escultores convidados (Campbell, 2014: 9), e onde a recriação do seu ateliê assumisse uma vertente muito próxima de uma oficina de escultura, com um objetivo claramente educativo. Segundo o próprio Paolozzi:

---

<sup>170</sup> Figuras 12 a 16 (Anexo 1 – Imagens)

<sup>171</sup> Para além de pertencer à administração da SNGMA, Paolozzi considerava o museu como uma instituição importante, tendo dedicado algum tempo a pensar e a desenhar aquele que considerava ser o museu ideal.

It will be more organic than any usual museum with different exhibitions curated by various people about aspects of my work. All parts of the museum exhibitions will be accessible to the public and they can view my studio, and the archive will be available for scholars to use.<sup>172</sup> (Williams, 1996: 44)

Rapidamente a comunicação social se opôs à criação de um museu inteiramente dedicado a um artista vivo, questionando a quantidade e a qualidade da doação feita por Paolozzi:

Eduardo Paolozzi, now aged 72, is suffering from sculptor's disease: what to do with the contents of his studio. Famous old painters have it easy. They can expect to sell a good whack and neatly flat-pack the left overs. Sculptors make heavy, bulky, unwieldy objects expensive to store. One solution is to present everything to a museum - if they'll take it off your hands. [...] But do we need all this stuff - junk scavenged from skips, personal fads and fancies from his lumber rooms? Does Paolozzi merit a whole museum called after himself? [...] The cult of celebrity artist is a recent dangerous phenomena. Of course Paolozzi is a great figure - but what about others like his contemporary Alan Davie whose paintings would make a comparable treasure trove? A more generous, all embracing and open approach to the Dean Centre is needed, and in the long run would benefit the National Galleries and the people of Scotland.<sup>173</sup> (Henry, 1996)

No mesmo artigo é referida a forte influência do Surrealismo e do Dadaísmo (movimentos com os quais o artista tomou contacto durante a sua estadia em Paris entre 1947 e 1949) na obra e na prática de Paolozzi, nomeadamente no uso preferencial da colagem, apontando-se que:

Ironically the Dean Centre is also to house the Penrose Collection of Surrealist and Dada masterpieces plus Penrose's library and archive, acquired [...] in 1995, along with the Keiller Collection which focuses on the same period. This makes

---

<sup>172</sup> “Será mais orgânico do que qualquer museu habitual com diferentes exposições comissariadas por diferentes pessoas sobre aspetos do meu trabalho. Todas as partes das exposições do museu serão acessíveis ao público e este poderá ver o meu ateliê, e os arquivos estarão disponíveis para uso dos investigadores.”

<sup>173</sup> “Eduardo Paolozzi, agora com 72 anos de idade, está a sofrer da doença do escultor: o que fazer com o conteúdo do seu ateliê. Para os antigos pintores famosos era mais fácil. Podiam esperar vender a maior parte, e arrumar compactamente as sobras. Os escultores criam objetos pesados, volumosos e de manejo difícil, caros de armazenar. Uma solução é apresentar tudo a um museu – se ele tirar esse peso das suas mãos. [...] Mas precisamos de todas estas coisas – lixo retirado de contentores, modas pessoais e fantasias dos seus quartos de madeira? Paolozzi merece um museu inteiro designado com o seu nome? [...] O culto do artista celebridade é um fenómeno recente perigoso. É claro que Paolozzi é uma excelente figura – mas e quanto a outros como o seu contemporâneo Alan Davie cujas pinturas formariam um tesouro comparável? É necessária uma abordagem mais generosa, abrangente e aberta ao Dean Center, que a longo prazo irá beneficiar as National Galleries e as pessoas da Escócia.”



for a fabulous, world class collection, sets Paolozzi in context, and if renamed The Penrose Gallery, would provide a remarkable international focus.<sup>174</sup> (Henry, 1996)

Desafiava-se assim o museu a assumir uma abordagem museológica diferente da inicialmente pensada que, sem querer diminuir a importância da obra de Paolozzi no contexto artístico da cidade, pudesse simultaneamente enquadrá-la numa perspectiva mais internacional, à qual os opositores da *Paolozzi Gallery* acreditavam dever dedicar-se a nova instituição. Assim, e apesar do artista continuar a ter um papel preponderante na configuração e planificação do novo espaço museológico, em 1998 este passou a ser designado por *Dean Gallery*, integrando não só a doação de Paolozzi, mas também a referida coleção Penrose de arte Surrealista e Dada e a doação de Gabrielle Keiller (1908-1995), bem como um espaço para exposições temporárias de diversos media, movimentos e artistas (Campbell, 2014: 8).

Ao contrário dos dois exemplos anteriores, a doação e integração do ateliê de Paolozzi num museu foi feita pelo próprio artista ainda em vida, que pode supervisionar todo o processo da transferência (ele próprio, e através do seu assistente). Também ao contrário dos ateliês de Brancusi e de Bacon, aqui não se fez uma exata reconstrução do ateliê original, mas procedeu-se antes a uma recriação, num espaço do museu especificamente configurado para isso, da combinação dos diferentes espaços de trabalho do artista em Londres.<sup>175</sup> Ou seja, todos os itens doados por Paolozzi foram: 1º) removidos do seu lugar original, sob a supervisão do artista (que selecionou pessoalmente cada um dos elementos) e com o acompanhamento do seu assistente e de funcionários do museu; 2º) transportados para Edimburgo; 3º) desembalados e devidamente catalogados e inventariados pelo museu; 4º) expostos, sob a direção do assistente de Paolozzi, segundo uma configuração que se procurou aproximar (mas sem copiar fielmente) dos ateliês do artista, tendo-se até reconstruído algum mobiliário, como a cama ou algumas prateleiras (Campbell, 2014: 9).

---

<sup>174</sup> “Ironicamente, o Dean Center vai também albergar a Coleção Penrose de obras Surrealistas e Dada juntamente com a biblioteca e arquivo Penrose, adquiridos [...] em 1995, juntamente com a Coleção Keiller que se foca no mesmo período. Isto cria uma fabulosa coleção de classe mundial, contextualiza Paolozzi, e se for renomeada para Penrose Gallery, proporcionará um notável foco internacional.”

<sup>175</sup> Paolozzi trabalhava e vivia sobretudo em Londres, tendo os seus ateliês localizados nos números 105, 107 e 111 da Dovehouse Street, Chelsea.

Paolozzi viveu e trabalhou sobretudo em Londres, onde possuía três espaços de trabalho adjacentes, nos quais acumulou ao longo de toda a vida uma quantidade imensa de objetos, livros, papéis, revistas, etc., dos quais dispunha quando os achava necessários para a criação de uma nova obra. Mesmo depois de ter esvaziado consideravelmente os espaços com a doação feita à SNGMA, o artista, que continuou a lá viver e trabalhar até 2000 (ano em que teve um AVC que o incapacitou até à data da sua morte), voltou a enche-los progressivamente com um grande número de *objects trouvés* (Campbell, 2014: 9). Seria talvez um pouco dessa dinâmica do ateliê enquanto espaço de acumulação de material pronto a ser utilizado, e por isso fonte dinâmica e inesgotável, em constante mutação, que Paolozzi desejava transpor para o seu museu. Com a opção em não se dedicar a *Dean Gallery* exclusivamente à obra de Paolozzi, a configuração e a dinâmica que o artista tinha imaginado acabou por não se concretizar. E, conforme informa Bertha Campbell:

[...] although he was not unhappy with the result there is a gap between what he would have liked and what was achieved. The sculpture workshop aspect of the recreated studio envisioned by Paolozzi has not been realized presumably due to security issues in a museum setting.<sup>176</sup> (2014: 10).

Mais uma vez, quando se trata da reconstrução permanente de um ateliê de artista no contexto de um museu, e ainda que ela seja mais uma recriação do que uma transposição exata, diversas questões necessariamente se levantam em relação aos problemas de segurança e conservação do material doado.

Inaugurada em 1999, a *Dean Gallery*, edifício agora designado como *Modern Two*,<sup>177</sup> foi adaptada no seu interior de modo a receber, como se referiu, a doação de Paolozzi em 1995, a compra de uma parte da coleção e arquivo de Roland Penrose e a

---

<sup>176</sup> “apesar de ele não estar desapontado com o resultado, existe uma lacuna entre aquilo que teria gostado e aquilo foi alcançado. A vertente de oficina de escultura do ateliê recriado imaginada por Paolozzi não foi concretizada presumivelmente devido a questões de segurança num contexto de museu”

<sup>177</sup> A Scottish National Gallery of Modern Art é desde 1999 composta por dois edifícios situados frente a frente, adaptados para albergar a coleção permanente de arte moderna, bem como exposições temporárias. De modo a distinguir as duas localizações, atualmente o primeiro edifício é designado como Modern One, e a Dean Gallery passou a chamar-se Modern Two. Para mais informações, ver <https://www.nationalgalleries.org/visit/scottish-national-gallery-modern-art/history>.

doação de Gabrielle Keiller, no mesmo ano.<sup>178</sup> O ateliê de Paolozzi<sup>179</sup> foi recriado no piso principal do museu, na ponta de uma sala de grandes dimensões. Em vez de ser exposto numa vitrina no meio do espaço de exposição, o conteúdo do ateliê foi inserido num espaço de formato quadrangular, com três paredes (uma delas com duas grandes janelas, permanentemente fechadas) e teto bastante elevado. Ainda que esta configuração pudesse não ter sido aquela que Paolozzi imaginava quando doou o conteúdo do seu ateliê, a verdade é que o facto de o processo de transposição e recriação ter sido sempre acompanhado diretamente pelo seu assistente propiciou um maior aceiteamento por parte do artista:

Paolozzi was apparently satisfied with the results of the five year's work of the Gallery staff to recreate his studios at the SGNMA according to the curator, who commented that he was not always forthcoming in his praise but generally "rather begrudging". However, the fact that his studio assistant played a role in recreating the look and feel of the studios in London added a large degree of acceptability by Paolozzi. Anecdotally it was also reported that Paolozzi felt that it was not "messy enough."<sup>180</sup> (Campbell, 2014: 12-13)

O acesso visual ao ateliê é feito a partir de uma espécie de varanda que entra ligeiramente no espaço, mantendo através de um corrimão todos os itens longe do alcance físico. O ateliê com todos os seus elementos pode assim ser observado sem o filtro de um vidro. Como som de fundo ouve-se a BBC 3, já que ouvir rádio fazia parte integrante do dia-a-dia de Paolozzi. De cada um dos lados da abertura para o ateliê encontra-se uma placa idêntica com breve informação escrita sobre aquele espaço de trabalho.<sup>181</sup> E esta é a única documentação disponibilizada no museu em relação à

---

<sup>178</sup> Para mais sobre esta aquisição e doação, ver <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/surrealism>.

<sup>179</sup> Para um conjunto de fotografias panorâmicas do interior do ateliê musealizado, ver <http://studioofobjects.com/?p=504>

<sup>180</sup> "Paolozzi ficou aparentemente satisfeito com os resultados dos cinco anos de trabalho da equipa da Galeria para recriar os seus ateliês na SGNMA de acordo com o curador, que comentou que ele nem sempre foi acessível nos elogios mas geralmente 'bastante relutante'. No entanto, o facto de o seu assistente de ateliê ter tido um papel na recriação do aspeto e do ambiente dos ateliês em Londres adicionou um grande grau de aceitabilidade da parte de Paolozzi. Curiosamente, também foi relatado que Paolozzi sentiu que o ateliê não estava 'suficientemente desarrumado'."

<sup>181</sup> Em cada uma das placas pode ler-se: "This is a recreation of the two main London studios where Eduardo Paolozzi lived and worked. Paolozzi's gift to the National Galleries of Scotland consists of three thousand sculptures (mostly plaster casts) and moulds, two thousand prints and drawings, three thousand books and a large collection of the artist's tools and materials, toys, periodicals, scrapbooks, manuscripts, photographs, and slides. The studio reconstruction, conceived and carried out by the National Galleries of Scotland in collaboration with the artist and

recriação do ateliê. A sala junto à qual o ateliê se insere é dedicada a exposições temporárias que podem ou não relacionar-se com o trabalho de Paolozzi. No espaço em frente, do outro lado do corredor, situa-se o café do museu, onde uma grande escultura do artista, *Vulcan* (1998-99), domina o espaço, e em cujas paredes estão expostas fotografias de Paolozzi com amigos e familiares.

Oposto ao ateliê de Paolozzi encontra-se a recriação de um outro espaço que faz paralelo (arquitetónico e simbólico) com ele: a biblioteca (dedicada na sua maioria ao Surrealismo, Dada e ao trabalho de Paolozzi) de Gabrielle Keiller, que foi patrona de Paolozzi.

Similar to the Paolozzi Studio, the Keiller Library can be described as a staged architecture evoking a private library. It is a transparent glass walk-in space with library stacks of books and changing themes and exhibits. Importantly, it is another example of a combined storage and educational facility with display space for contextualizing exhibitions.<sup>182</sup> (Campbell, 2014: 12)

Como se percebe pela descrição, a Biblioteca Keiller funciona como complemento e contraponto ao ateliê de Paolozzi. Ambas as instalações pretendem contextualizar a prática e a produção do artista: uma com a apresentação do seu espaço de trabalho; a outra através de uma coleção bibliográfica e também das exposições temporárias que alberga. O ateliê reconstruído de Paolozzi pode ser, assim, entendido

---

*his assistant, contains most of this material. The large studio table supports a variety of media for sculpture, e.g. wax, plaster, and bronze. The work stations of either side of the entrance show paper-cutting for image gathering and collage. The space below the sleeping platform houses the bulk of the artist's library, a plan chest of prints, and an area for making scrapbooks. The wooden boxes stacked around the walls are full of small plaster elements that are collaged together to make composite sculptures and installations. Examples of Paolozzi's homemade furniture, e.g. stools and plinths, are interspersed throughout the room.*" (Campbell, 2014: 11) / "Esta é uma recriação dos dois ateliês principais de Londres onde Eduardo Paolozzi viveu e trabalhou. A oferta de Paolozzi às Galerias Nacionais da Escócia consistiu em três mil esculturas (na sua maioria gessos) e moldes, duas mil impressões e desenhos, três mil livros e uma extensa coleção de utensílios e materiais do artista, brinquedos, periódicos, álbuns de recortes, manuscritos, fotografias, e slides. A reconstrução do ateliê, concebida e levada a cabo pelas Galerias Nacionais da Escócia em colaboração com o artista e com o seu assistente, contém a maior parte do seu material. A grande mesa do ateliê sustenta uma variedade de material para escultura, i.e., cera, gesso e bronze. As estações de trabalho de cada um dos lados da entrada mostram cortes de papel para a recolha de imagens e colagem. O espaço sob a plataforma de dormir abriga a maior parte da biblioteca do artista, um baú plano com impressões, e uma área para fazer álbuns de recortes. As caixas de madeira empilhadas ao longo das paredes estão cheias de pequenos elementos de gesso que eram unidos para formar esculturas compósitas e instalações. Exemplos da mobília artesanal de Paolozzi, i. e., bancos e plintos, estão espalhados por toda a sala."

<sup>182</sup> "Assim como o Ateliê Paolozzi, a Biblioteca Keiller pode ser descrita como uma arquitetura encenada que evoca uma biblioteca privada. É um espaço de vidro transparente no qual se pode entrar, com estantes de biblioteca cheias de livros e exposição e temas que se vão alterando. Significativamente, é mais um exemplo de uma instalação combinada para armazenamento e educação com espaço para exposições de contextualização."

mais como um documento do que uma obra de arte em si próprio, o que, aliás, nunca terá sido a intenção do artista. Ao desejar promover uma prática dinâmica de exposições e *workshops* em torno do seu ateliê no museu, Paolozzi ia, de facto, contra aquela ideia do ateliê musealizado como uma obra de arte, fechado em si mesmo, aproximando-se mais de uma visão do ateliê enquanto documento. Segundo esta perspetiva, o museu assume o ateliê enquanto elemento central na documentação e consequente melhor compreensão da prática do artista e, por extensão, da generalidade da sua obra.

A musealização do ateliê de Paolozzi teve assim como objetivo principal a criação de um espaço de armazenamento (para todos os itens doados) e simultaneamente de educação, formação e sensibilização para a obra do artista – “uma instalação combinada para armazenamento e educação,” (Campbell, 2014: 12). O objetivo nunca foi uma reconstrução fiel dos espaços de trabalho do artista, mas antes uma recriação que favorecesse a aprendizagem e a criação de relações entre os diferentes elementos do ateliê e as obras criadas pelo artista e pertencentes à coleção do museu. Segundo Antonia Harrison, o museu não estaria até interessado que aquela reconstrução fosse de algum modo conotada com a “mão do artista”, dotando por isso o ateliê com uma evidente teatralidade (para a qual contribui o rádio a tocar no fundo, ou a varanda que permite visualizar o espaço, por exemplo) (2009: 76). Ou seja, de modo a evitar uma identificação do ateliê como uma obra de arte total concebida pelo artista ou a sua elevação a um estatuto de relíquia (consequente de muitos processos de musealização, como já se referiu) – que não eram, de todo, as intenções do artista – o museu concebeu a recriação do ateliê como um espaço teatral de modo a que ele se constituísse como um elemento central na educação e informação sobre o artista e a sua obra. Mais do que de uma *reconstrução do ateliê*, trata-se antes de uma *construção de um ateliê* que contém as doações de Paolozzi (Campbell, 2014: 23).

Esta opção em teatralizar o espaço de trabalho tem, no entanto, o problema de apenas refletir uma parte da prática do artista, descriminando, por exemplo, todo o trabalho colaborativo realizado fora do espaço físico do ateliê, nomeadamente o trabalho de fundição das esculturas ou de impressão dos posters que Paolozzi realizava junto de profissionais em cada uma dessas áreas. Se devidamente documentada esta

opção, facilmente se perceberia a apresentação do ateliê no museu enquanto documento de uma vertente da prática do artista, sem correr o risco de o tomar como símbolo de toda a sua produção. Esta é, de facto, uma crítica também comum a outros ateliês musealizados *ex situ*, como já foi referido:

Whatever their educational play, I think it is extremely important to be clear-headed about their limitations and about the profound fictions that these reconstructions contain. There will be many a visitor in the years to come who might perhaps need reminding that these places are fabrications.<sup>183</sup> (Wood, 2005b: 165)

O facto de no site do museu<sup>184</sup> a referência ao ateliê não se encontrar junto às obras de arte, mas sim na listagem das exposições atuais evidencia o seu estatuto de documento e de *espaço educacional* (Harrison, 2009: 76). Apesar de na altura da redação desta tese a página em questão não estar disponível,<sup>185</sup> desde 2006 o site do museu disponibilizava uma aplicação interativa que permitia uma visita virtual ao interior do ateliê, sendo possível observar cada um dos diferentes objetos com mais pormenor. Como acontece, por exemplo, com o acesso à base de dados com o conteúdo do ateliê de Francis Bacon disponibilizada junto ao seu ateliê na Dublin City Gallery The Hugh Lane, também aqui o objetivo da aplicação e da visita virtual ao interior do ateliê de Paolozzi tinha como objetivo permitir uma maior aproximação ao interior do espaço de trabalho do artista, inacessível fisicamente. Ou seja, o museu contornava essa dificuldade em dar acesso efetivo ao interior do ateliê disponibilizando, em contrapartida, uma visita virtual interativa a partir de qualquer dispositivo com acesso à internet.<sup>186</sup> Segundo Campbell, a acessibilidade online a todos os elementos do ateliê de Paolozzi “evidencia o valor de uma reconstrução, especialmente de um ponto de vista educacional, alcançando uma audiência internacional potencialmente maior do que

---

<sup>183</sup> “Seja qual for o seu programa educacional, penso que é extremamente importante ser-se claro sobre as suas limitações e sobre as ficções profundas que estas reconstruções contêm. Haverão muitos visitantes nos próximos anos que talvez precisem ser lembrados de que estes lugares são fabricações.”

<sup>184</sup> Disponível em <https://www.nationalgalleries.org/exhibition/paolozzi-studio?destination=exhibitions/current>

<sup>185</sup> Segundo indica Bertha Campbell, o endereço onde a aplicação estaria disponível era o seguinte: [http://www.nationalgalleries.org/education/activityPopup/paolozzi\\_studio-swf](http://www.nationalgalleries.org/education/activityPopup/paolozzi_studio-swf)>. Contactado o museu sobre a atual não existência desta página web, a autora foi informada de que a visita virtual deixou de estar disponível devido à transferência, e consequente incompatibilidade, do site para um novo servidor.

<sup>186</sup> Este acesso alargado não está disponível no caso do ateliê de Bacon, onde só no museu é possível aceder ao conteúdo da base de dados.

apenas os visitantes da SGNMA em Edimburgo” (2014: 20). Ao mesmo tempo, ia-se assim ao encontro do desejo de Paolozzi de que o seu ateliê e arquivo se tornassem acessíveis para estudo e investigação. Atualmente, no entanto, esta possibilidade de visita online não está mais disponível, e mesmo o acesso aos diferentes itens que constituem o interior do ateliê não é possível. O ateliê de Paolozzi deixa assim de encontrar uma contextualização nos documentos que o integram e que seriam de fácil acesso a todos, e volta a apresentar-se isolado no museu, mais próximo de uma obra de arte do que do documento dinâmico que o próprio artista pretendia que ele fosse.

De certo modo, pode dizer-se que o museu prefere que seja o próprio ateliê a funcionar como mediador para a obra do artista, e não mediar e documentar o ateliê como se ele fosse uma obra de arte. Talvez por este motivo não existam no espaço de exposição quaisquer elementos que contextualizem o ateliê recriado no museu, para além do texto já referido. No entanto, um dos motivos porque Paolozzi terá querido preservar o seu ateliê num museu relaciona-se precisamente com a sua atividade como professor<sup>187</sup> e com a sua determinação em partilhar conhecimento sobre a arte e os seus processos (Campbell, 2014: 15). Mas apesar do desejo expresso do artista em transformar o seu ateliê numa ferramenta educacional para o museu, não é apresentada documentação (visual e/ou escrita, com relatos, escritos do artista, ou fotografias dos espaços originais,<sup>188</sup> por exemplo) que documente e informe sobre o processo da recriação do ateliê no museu; e não há qualquer referência mais aprofundada ao artista ou à sua vida. Como informa Campbell, “A não ser que esteja já familiarizado com Eduardo Paolozzi e a sua obra, o visitante do museu é deixado a tentar adivinhar a que artista pertence aquele ateliê que observa” (2014: 21). A sala adjacente ao ateliê, e pela qual é necessário passar para ter acesso a ele, é usada, segundo informação do próprio museu, para exposições temporárias, geralmente sem qualquer relação com Paolozzi ou com a sua obra. De facto, não há uma exposição permanente de trabalhos de Paolozzi no museu, excetuando algumas esculturas expostas no exterior e a escultura permanente

---

<sup>187</sup> Paolozzi deu aulas em várias instituições no Reino Unido e na Alemanha, tendo esporadicamente lecionado também nos EUA.

<sup>188</sup> Antonia Harrison informa que muitas vezes Paolozzi encomendava fotografias dos espaços onde trabalhou (2009: 76), existindo por isso um conjunto de imagens que documentam os seus ateliês originais, bem como o próprio artista neles.

no café já referida atrás.<sup>189</sup> A própria Biblioteca Keiller que, como se viu, pretende fazer um contraponto com o ateliê de Paolozzi, contextualizando uma vertente de caráter Surrealista da sua obra, dificilmente é percebida neste sentido para quem não estiver mais familiarizado com a prática e com a obra do artista.

### **2.1.2. O ateliê como museu: musealização *in situ* do espaço de criação**

Ce qui caractérise l’atelier-musée, c’est justement sa capacité de rendre compte du moment de la création de l’œuvre en jetant un pont entre le potentiel de ce lieu comme espace de recherche et d’invention et celui de la conservation et de la réception du travail.<sup>190</sup>

(Lacroix, 2006: 39)

Ao contrário da reconstrução integral e permanente de um ateliê de artista no espaço de um museu, de que os três casos anteriores são dos poucos exemplos existentes, a musealização de ateliês *in situ* conhece uma maior variedade de casos que simultaneamente se enquadram num período mais alargado na história. São comuns, por exemplo, as casas e ateliês musealizados de pintores de finais do século XIX ou de escultores do início do século XX (encontrando-se em França um grande número de exemplos, como os casos de Delacroix, Monet, Moreau, Bourdelle ou Zadkine, entre outros). Apesar da sua diversidade, estes tipos de museu têm em comum o facto de normalmente serem o resultado: ou de uma vontade expressa do artista (na maior parte das vezes apenas concretizada após a sua morte); ou dos desejos de familiares próximos em conservar a memória (e todos os objetos e documentos inerentes a ela) de um lugar potenciou a criação da obra e no qual ela pode ser melhor entendida e enquadrada. Conforme explica Alfred Pacquement:

Il arrive que des dispositions testamentaires d’artistes, la dévotion de leur entourage ou la sollicitude des pouvoirs publics permettent le maintien puis l’accès à des maisons d’artistes, et à leur atelier attenant, le plus souvent privés

---

<sup>189</sup> Informações fornecidas por email por Fintan Ryan, Photography & Licensing Assistant, National Galleries of Scotland, a 25 de maio de 2017.

<sup>190</sup> “Aquilo que caracteriza um ateliê-museu, é justamente a sua capacidade de dar conta do momento da criação da obra lançando uma ponte entre o potencial deste lugar como espaço de investigação e de invenção e aquele da conservação e da receção do trabalho.”



des œuvres qui s’y trouvaient naguère. [...] La transformation de l’atelier en sanctuaire visitable, dans lequel de culte rendu au génie du lieu repose sur une préservation en l’état, participe de l’entreprise d’héroïsation des artistes à laquelle les musées généralistes ne peuvent guère adhérer dans l’accrochage de leurs collections permanentes.<sup>191</sup> (2006: 11)

Para além desse fenómeno de heroização da figura do artista que está na base da criação de muitos ateliês-museu, estes acompanham também a ascensão e a afirmação do paradigma da conservação *in situ* (oposta à criação de museus criados para albergar obras de arte retiradas do seu lugar original). Esta vertente da conservação e da museologia generalizou-se nos finais do século XIX, num período em que se desenvolveu a criação de museus do lugar, a proteção *in situ* de vestígios arqueológicos, e a classificação de grandes parques naturais na Europa e nos Estados Unidos (Lacroix, 2006: 36). Durante o mesmo período consolidou-se também a prática de transformar ateliês de artistas em museus abertos ao público, de que o Museu Gustave Moreau, em Paris, é, como se verá, um exemplo entre vários.

Mais recentemente, alguns autores têm vindo a explorar também uma relação entre os ateliês-museu e o desenvolvimento, no âmbito da museologia, de uma crescente preocupação com o património imaterial e a sua preservação.<sup>192</sup>

La notion de patrimoine immatériel insiste sur les savoir-faire, les usages et les pratiques sociales, les connaissances et les traditions esthétiques qui se concrétisent dans l’objet et qui lui donnent tout son sens. C’est un patrimoine vivant qui se perpétue dans son milieu.<sup>193</sup> (Lacroix, 2006: 36).

---

<sup>191</sup> “Acontece por vezes que as disposições testamentárias dos artistas, a devoção daqueles que os rodearam ou a solicitude dos poderes públicos permitem manter o acesso a casas de artistas, e ao seu ateliê adjacente, na maior parte das vezes privados das obras que lá teriam estado anteriormente. [...] A transformação do ateliê em santuário visitável, em que o culto do génio do lugar é baseado numa preservação no seu estado atual, faz parte da campanha de heroização dos artistas à qual os museus generalistas dificilmente podem aderir no contexto das suas coleções permanentes”

<sup>192</sup> Em 2003 a UNESCO criou uma convenção para a salvaguarda do património imaterial, disponível para consulta em <https://ich.unesco.org/en/convention>, e no ano seguinte o ICOM (Conselho Internacional dos Museus) dedica a sua Assembleia Geral anual a uma reflexão sobre o mesmo tema (<http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icoms-general-assemblies-1946-to-date/seoul-2004/>). Não cabe no âmbito deste estudo a análise dessa relação, mas alguns autores têm refletido precisamente sobre os ateliês de artistas enquanto documentos de um património imaterial essencial para o estudo da história da arte. Ver, por exemplo Rodriguez (2000) ou Lacroix (2006).

<sup>193</sup> “A noção de património imaterial insiste sobre o saber-fazer, os usos e as práticas sociais, o saber e as tradições estéticas que se concretizam no objeto e que lhe conferem todo o seu sentido. Trata-se de um património vivo que se perpetua no seu próprio meio.”

Esta preocupação com a preservação de bens imateriais e a consequente ênfase no papel social do património decorre da mudança de paradigma nos processos de musealização ocorrida nas últimas décadas do século XX, com a criação dos primeiros ecomuseus:

Com a emergência dos ecomuseus nos anos 1970, a musealização *in situ* ganharia relevo e passaria a ser frequentemente associada a uma suposta mudança de paradigma que marcaria o fim de uma Museologia Superada, presa às amarras das coleções de objetos e, por oposição à chamada “Nova Museologia”, identificada como arcaica e obsoleta. (Loureiro, 2012: 207)

No âmbito da nova museologia,<sup>194</sup> para além do alargamento das tipologias e dos significados dos acervos, “abrangendo bens imóveis e territórios inteiros, além de espécimens vivos e de bens imateriais” (Loureiro, 2012: 208), o próprio museu e as suas práticas tornam-se campos de reflexão e investigação:

Traduzindo a introdução de novas abordagens no interior da temática museológica, é instaurada a discussão sobre a natureza da instituição, sobre o caráter e significado das suas coleções, das suas modalidades de representação cultural, da sua identidade institucional, até da sua missão e do seu lugar na sociedade. (Duarte, 2013: 106)

Ao conservar num contexto específico os vestígios e os traços de uma prática artística, o ateliê-museu possibilita uma reflexão atualizada sobre o seu espólio, potenciando simultaneamente novas leituras e relações que enriquecem e ativam as suas atividades e as suas coleções:

Le fait que plusieurs des musées de ce type organisent des expositions d’art actuel, accueillent des artistes en résidence et fournissent une interprétation

---

<sup>194</sup> Para uma abordagem alargada a esta questão, ver, entre outros, VERGO, Peter. (1989). *The New Museology*. Londres: Reaktion Books; DAVIS, Peter. (1999) *Ecomuseums: a sense of place*. Leicester: Leicester University Press; DUARTE, Alice. (2013). "Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora". In *Revista Museologia e Patrimônio. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, Vol. 6(Nº 2), pp. 99-107. Disponível em <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/248/239>.

originale constitue autant de moyens de garder vivants l'esprit et l'atmosphère du lieu.<sup>195</sup> (Lacroix, 2006: 36)

Mas em que consiste, afinal, um ateliê-museu? No que é que ele difere de uma casa-museu ou de um museu *tradicional*? Antes de mais, e como refere Laurier Lacroix, há que ter em conta que o ateliê-museu “surge da transformação do espaço de trabalho do artista num lugar de conservação acessível ao público” (2006: 35). Não é a existência de obras de arte num dado ateliê que justifica a sua transformação num museu, mas é antes a importância, no contexto geral da história da arte, do artista e da obra que ele lá produziu, que fundamenta a preservação e a abertura ao público do seu local de trabalho. Ou seja, a transformação de um ateliê num ateliê-museu tem sempre em consideração a atividade artística ocorrida naquele lugar privado, assim como o modo como ela poderá informar ou contextualizar as obras de arte geralmente mais conhecidas e exposta em museus. Como referia Lacroix na citação inicial deste capítulo, o ateliê-museu caracteriza-se acima de tudo pela sua capacidade em mostrar o momento da criação através da ligação que estabelece entre ele próprio (enquanto espaço de investigação, invenção e produção) e o espaço do museu (de conservação, receção e exposição da obra finalizada) (2006: 39).

Assim como também acontece nas casas-museu, a maior relevância é dada ao habitante – ao artista, no caso específico dos ateliês-museu – que é quem define, através do alcance da sua produção artística, a importância da preservação do ateliê enquanto museu visitável. Como já foi referido, e como se verá pelos exemplos descritos abaixo, um ateliê-museu difere de uma casa-museu na medida em que não é a vida de uma dada personalidade que se pretende homenagear ou imortalizar, mas sim a relevância da sua prática artística, e por isso a musealização faz-se em torno e a partir do espaço propriamente dito do ateliê (podendo existir ou não acesso aos espaços de residência). Pelo contrário, uma casa-museu é sempre constituída pelos espaços de vida privada de um dado indivíduo, que podem conter ou não, no caso de um artista plástico, o seu ateliê (Ponte, 2007a: 10).

---

<sup>195</sup> “O facto de muitos museus deste tipo organizarem exposições de arte contemporânea, hospedarem artistas residentes e fornecerem uma interpretação original, constitui diferentes formas de manter vivo o espírito e a atmosfera do lugar”

Para Lacroix, de entre todos os conjuntos que ao longo do tempo vão sendo transformados em museus (como palácios, antigas fábricas, casas de pessoas ilustres, etc.), o ateliê de artista ocupa uma posição singular devido à sua função original e ao seu tipo de arquitetura.<sup>196</sup> Trata-se de um espaço que testemunha a génese da obra e por isso é a criação e a produção artística que assumem o papel principal quando o ateliê é transformado num museu dedicado tanto à memória do artista que o ocupou, como à prática que desenvolveu ali: “Esta mutação é sintomática da valorização do estatuto do artista no seio da sociedade e da importância dada a certas obras” (2006: 29).

Assim como para a criação, por exemplo, de uma casa-museu, alguns requisitos são também essenciais para a transformação do local de trabalho privado em museu de acesso público: a) a existência de um espaço de ateliê onde o artista tenha efetivamente trabalhado; b) a existência de algum tipo de marca e/ou vestígios dessa atividade criativa (bens móveis como utensílios ou documentos, por exemplo); c) a existência daquilo a que António Ponte chama de um *ambiente de vivência*, onde espaço, artista e objetos/ documentos têm de ser correlativos (2007a: 6). Ou seja, mais do que o seu valor isolado (alguns ateliês-museu não possuem até quaisquer obras do artista), os objetos existentes adquirem o seu valor pelo contexto em que se encontram e pelo contacto que com eles estabeleceu o artista que ali trabalhou.

À moins de conditions exceptionnelles, la totalité de l’œuvre d’un artiste ne se retrouve plus dans son atelier. Une partie importante de la production s’en est détachée et est conservée dans le domaine privé ou public, chez des collectionneurs ou dans des institutions. Là, l’œuvre trouve d’autres contextes d’interprétation, différents de celui que procure le studio. Cet espace a cependant l’avantage de conserver et de mettre en valeur une quantité importante d’œuvres d’un même artiste qui gagne ainsi dans l’appréciation, l’analyse et l’interprétation que l’on peut en faire, alors que des études préparatoires jouxtent les œuvres terminées, que les outils et le matériel, que la bibliothèque et les objets choisis baignent dans la lumière et l’environnement qui a permis l’éclosion d’une

---

<sup>196</sup> A investigação sobre se efetivamente uma tipologia arquitectónica de ateliês pode constituir-se como um tópico interessante, que não se enquadra no âmbito da presente tese. Se na atualidade, como se viu no ponto 1.2.2., se multiplicam as tipologias de lugar de trabalho dos artistas contemporâneos, muitos deles não chegando sequer a ser lugares físicos, a verdade é que até meados do século XX algumas distinções podiam ser feitas sobretudo entre os ateliês de pintores e de escultores, ou, como também já se referiu, entre um modelo de ateliê europeu e outro americano. De facto, para as práticas artísticas mais tradicionais alguns elementos arquitectónicos tornam-se essenciais para a realização da obra: a iluminação natural para os pintores, ou os espaços mais amplos e no piso térreo, de fácil acesso para o transporte de obras, para os escultores.

production spécifique. La capacité de juger un œuvre dans ce cadre offre certes un atout particulier et unique.<sup>197</sup> (Lacroix, 2006: 37)

Apesar de possuir características em comum com as casas-museu, não se considera que os ateliês-museu pertençam a esta tipologia específica de museus. Ou seja, se um museu monográfico é, por definição, um museu dedicado exclusivamente a um tema, a uma pessoa, à sua vida e/ou à sua obra, tanto as casas-museu como os ateliês-museu (que podem por sua vez compreender sítios bastante distintos entre si<sup>198</sup>) são diferentes tipologias de museus monográficos, como o são também, por exemplo, os museus criados por artistas, conforme já foi referido no ponto 2.1.

De um modo resumido, podem considerar-se, dentro da categoria dos museus monográficos dedicados a artistas: 1) as casas-museu (como a Casa Museu Teixeira Lopes, em Vila Nova de Gaia, por exemplo<sup>199</sup>); 2) os ateliês-museu (como por exemplo o Musée Bourdelle, em Paris, um dos casos analisados a seguir); 3) as instituições que acolhem uma doação relevante que lhes permite consagrar uma sala a um só artista (como a Clore Gallery na Tate Britain, em Londres, inteiramente dedicada à exposição de uma das maiores coleções de pintura de J.M.W. Turner<sup>200</sup>); 4) os museus novos criados por vontade do artista e construídos de acordo com a sua direção (como a Fundação Juan Miró<sup>201</sup> em Barcelona, por exemplo); 5) os museus criados em espaços

---

<sup>197</sup> “Excluindo algumas condições excepcionais, a totalidade da obra de um artista não se encontra no seu ateliê. Uma parte importante da produção destacou-se e encontra-se conservada no domínio privado ou público, em casa de colecionadores ou em instituições. Aí a obra encontra outros contextos de interpretação, diferentes daqueles que o ateliê lhes confere. Este espaço, no entanto, tem a vantagem de preservar e destacar uma quantidade importante de obras do mesmo artista que ganham na apreciação, análise e interpretação que pode ser feita delas, juntamente com os estudos preparatórios contíguos às obras terminadas, os utensílios e o material, a biblioteca e os objetos escolhidos banhados pela luz e pelo ambiente que permitiram a eclosão de uma produção específica. A possibilidade de analisar uma obra neste contexto é certamente um privilégio particular e único.”

<sup>198</sup> Conscientes da diversidade tipológica abrangida pela categoria das casas-museu, em 1997 alguns membros do ICOM propuseram a criação de um comité específico, o DEMHIST, dedicado exclusivamente às questões destes tipos de museu. Desde então o comité tem-se dedicado ao estudo, discussão e investigação sobre as casas-museu, sendo um dos seus principais objetivos o desenvolvimento de uma categorização global para as casas-museu, ainda não concluída. Em 2007 foram propostas nove categorias (às quais foram acrescentadas mais duas), que pretendem clarificar e enquadrar os muito diferentes tipos de instituições que são designados como casa-museu: 1) Casas de Personalidades; 2) Casas de Colecionadores; 3) Casas de Beleza; 4) Casas de Eventos Históricos; 5) Casas de Sociedade; 6) Casas Ancestrais; 7) Casas de Poder Real; 8) Casas Clericais; 9) Casas Modestas; 10) Casas com salas cronológicas (*Period Rooms*); 11) Casas para Museus. No entanto, esta categorização não é estanque e definitiva, não estando ainda completamente adaptada a todas as realidades. De facto, têm sido importantes os contributos regionais, como por exemplo a proposta de António Ponte que, segundo o autor, melhor se adapta à realidade portuguesa. Para mais sobre este assunto ver: <http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432607> e Ponte (2007b).

<sup>199</sup> <http://www.cm-gaia.pt/pt/cidade/cultura/equipamentos-municipais/casa-museu-teixeira-lopes/>

<sup>200</sup> <https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/clore-gallery>

<sup>201</sup> <https://www.fmirobcn.org/en/>

que foram importantes num dado momento da vida do artista – uma espécie de espaços comemorativos (Lacroix, 2006: 35) – (como por exemplo o Museu Camille Claudel,<sup>202</sup> aberto em 2017 em Nogent-sur-Seine, cidade da casa de família da escultora). Esta distinção não é, no entanto, definitiva, e com ela pretende-se apenas apontar algumas diferenças entre ateliês-museu e outros tipos de museus monográficos, estando ainda por fazer, no âmbito dos estudos museológicos, uma definição de cada uma destas tipologias.

Contribuindo precisamente para esta discussão, Pamela Bianchi reflete sobre os espaços de produção e exposição de obras de arte, referindo que, no contexto dos museus monográficos, a “categoria dos museus de artistas abre uma reflexão particular que interpela o estatuto de ‘monumento mnemónico’ do museu” (2016: 179). A autora confirma que, de facto, existem muitas possibilidades de concretização de um museu monográfico, assim como variadas realidades atuais que respondem por sua vez às necessidades da própria arquitetura, das obras que contêm e das funções que estes espaços devem preencher (2016: 179). De modo a analisar este fenómeno, Bianchi procede a uma esquematização que se pode aproximar, em certa medida, daquela que foi adotada neste capítulo para a análise da musealização do ateliê de artista enquanto um modelo da integração do ateliê no museu. A autora sugere uma distinção entre os diferentes tipos de museus de artistas com base na natureza do edifício: 1) os que foram criados num edifício já existente, reconvertido ou adaptado a museu – um *museu reconvertido* (que é analisado neste ponto, dedicado aos ateliês musealizados *in situ*); e 2) os edifícios construídos propositadamente para servirem de contentor de um corpo de obra, de uma coleção particular ou de um artista – um *museu construído*. Distinguem-se assim duas categorias diferentes de museus de artista: uma que musealiza um lugar já existente – na maior parte das vezes a casa e/ou o ateliê original do artista, como se verá através dos exemplos descritos a seguir; e outra que apela a uma nova construção feita de raiz, numa espécie de comemoração da vida, obra ou coleção de um artista.

En tout cas, les enjeux entre l’architecture et l’art s’entrecroisent en donnant vie à une typologie expographique et muséographique qui se développe sous des formes

---

<sup>202</sup> <http://www.museecamilleclaudel.fr/en>

diverses et selon le degré de relation entamée entre le contenant et son contenu, entre donc la structure accueillante et les œuvres accueillies.<sup>203</sup> (Bianchi, 2016: 179)

Mais do que estabelecer categorias definitivas, o objetivo de Bianchi é chamar a atenção para a diversidade (na sua configuração, função e objetivos) dos museus monográficos dedicados especificamente à obra e/ou vida dos artistas (2016: 178-192). No que concerne especificamente os ateliês-museu, em 2006 Lacroix avança uma proposta de quatro tipologias, tendo como base o que considera serem quatro das principais funções dos museus deste tipo. Segundo o autor, “a visita a qualquer ateliê-museu permite constatar as diferentes abordagens adotadas pelos responsáveis por cada instituição” (2006: 38) mas, apesar de se conseguirem distinguir características que aproximam cada ateliê-museu a cada uma das abordagens tipológicas, a verdade é que muitos possuem um “caráter misto”, sendo difícil identifica-los exclusivamente com uma tipologia. No entanto, esta tentativa de categorização mostra, mais uma vez, a diversidade de modelos existentes e, não pretendendo ser definitiva, contribui para uma clarificação do que pode ser um ateliê-museu bem como dos diferentes modos como ele se pode instaurar no contexto da museologia contemporânea. Assim, Lacroix (2006: 38-39) distingue entre: 1) *ateliês-museu decorativos* que, à maneira dos *period rooms*, apresentam uma “conceção fotogénica do ateliê”, muitas vezes baseada em fotografias da época para criar uma espécie de cenografia orquestrada, onde o visitante assume uma deambulação guiada e predefinida; 2) *ateliês-museu galeria* onde, apesar de serem visíveis traços ou vestígios do espaço do ateliê propriamente dito, ele não se impõe à apresentação simultânea de obras, numa conceção fotogénica do ateliê combinada com a experiência de uma visita a uma galeria de arte; 3) *ateliês-museu inventário*, espaços onde se reúne a maior parte da produção de um artista, mostrando-se simultaneamente obras finalizadas e outros documentos, como projetos não concretizados por exemplo; 4) e *ateliês-museu processo*, nos quais se procuram apresentar as diferentes etapas da produção material de uma obra, expondo-se para o efeito apenas um limitado número de

---

<sup>203</sup> “Em todo o caso, as questões entre a arquitetura e a arte entram em contacto, dando vida a uma tipologia museográfica e de exposição que se desenvolve de diversas formas e de acordo com o grau de relação entre o contenedor e o seu conteúdo, portanto, entre a estrutura que acolhe e as obras acolhidas.”

obras, “um pouco como se o artista preparasse uma demonstração do seu trabalho em curso” (Lacroix, 2006: 39). Em qualquer um dos casos, as condições físicas do lugar específico do ateliê devem enriquecer a experiência e contribuir para aprofundar o conhecimento sobre o artista e a sua obra num ambiente que inevitavelmente preserva as condições históricas da produção artística (Lacroix, 2006: 37).

Os exemplos apresentados a seguir foram escolhidos, por um lado pela sua relevância no contexto dos ateliês-museu existentes, e por outro porque mostram precisamente a diversidade de tipologias em que se pode desdobrar a categoria dos ateliês musealizados *in situ*, uma modalidade de integração do ateliê no museu que faz coincidir ambos os dispositivos no lugar de origem da obra. Mais uma vez, eles são apenas alguns exemplos de entre outros possíveis, e a função da sua descrição aqui é apenas operativa no contexto desta investigação.

*MUSÉE BOURDELLE / UN ATELIER MUSÉE*<sup>204</sup>  
Montparnasse, Paris

O Musée Bourdelle<sup>205</sup> situa-se em Paris, na zona de Montparnasse onde, como se viu no primeiro capítulo, entre os finais do século XIX e inícios do século XX muitos artistas estabeleceram os seus ateliês, criando uma dinâmica comunidade artística. Antoine Bourdelle (1861-1929) mudou-se para aí em 1885, e ali viveu e trabalhou até ao final da sua vida. Era um desejo expresso do artista, como se percebe pelos vários projetos realizados pelo próprio,<sup>206</sup> criar um *museu-workshop* que albergasse a maior parte da sua obra e se abrisse aos jovens artistas que então ensinava (Simier, 2014: s/p).

Bourdelle was based in this “*land of arts*” for around forty-five years and stayed faithful to the studios, which were part laboratory and part sanctuary. In the early 1920's, it became clear that creating a museum would preserve his life's work. Determined to bequeath his work “as Rodin did”, in order to create a museum

---

<sup>204</sup> Figuras 17 a 28 (Anexo 1 – Imagens)

<sup>205</sup> <http://www.bourdelle.paris.fr/>

<sup>206</sup> Existe um considerável número de projetos do próprio artista para a construção do seu museu no lugar do seu ateliê (2012).



bearing his name, Bourdelle drew up several buildings plans in 1928. He went as far as to imagine a museum display where each sculpture had its place. However, the museum he imagined would not come to life until after his death.<sup>207</sup>

Não tendo chegado a ver o seu projeto realizado, foi graças à ação da sua família que o espaço de vida e trabalho de Bourdelle foi preservado ao longo do tempo, permitindo a sua expansão até à configuração atual. De facto, conforme conta Amelie Simier, atual diretora do Musée Bourdelle, após a morte do escultor em 1929, a sua mulher Cléopâtre, a sua filha Rhodia e o seu genro Michel Dufet asseguraram-se que a sua obra continuava a ser amplamente exposta, ao mesmo tempo que, durante os anos 1930, os ateliês de escultura se mantiveram abertos ao público pela própria viúva do artista. Em 1949 Cléopâtre e Rhodia doam o ateliê e um conjunto de trabalhos (desenhos, esculturas, pinturas, material de arquivo, obras da coleção pessoal de Bourdelle) à cidade de Paris, com a condição de que fosse criado um Musée Bourdelle do qual ambas fossem curadoras até falecerem. A doação é aceite, e nesse mesmo ano – a 4 de julho de 1949 – o museu abre ao público.

Entretanto o museu foi sofrendo algumas alterações e ampliações, de modo a melhor se adequar quer à exposição e divulgação da obra do escultor e consequente receção de visitantes, quer às atividades inerentes à conservação e documentação da mesma. Em 1961, no centenário do nascimento de Bourdelle foi inaugurado o Grande Salão, a primeira extensão da área expositiva do museu. Trata-se de uma nave de enormes dimensões, criada para albergar os gessos monumentais do escultor. Segundo é explicado no site do museu, este “templo moderno”, da autoria do arquiteto Henri Gautruche e desenvolvido pelo também arquiteto e designer de interiores Michel Dufet, foi então ligado ao coração do museu – os antigos ateliês e o apartamento – por um corredor feito com tijolos vindos de Montauban, terra natal de Bourdelle.<sup>208</sup> A partir

---

<sup>207</sup> In <http://www.bourdelle.paris.fr/en/museum/historical-workshop-museum/1926-1929>. “Bourdelle sediou-se nesta terra das artes durante cerca de quarenta e cinco anos e permaneceu fiel aos ateliês, que eram parte laboratório e parte santuário. No início dos anos 1920 ficou claro que a criação de um museu preservaria o trabalho da sua vida. Determinado a legar a sua obra “como Rodin fez”, a fim de criar um museu com o seu nome, Bourdelle desenhou vários planos de edifícios em 1928. Chegou até a imaginar a disposição do museu onde cada escultura tinha o seu lugar. No entanto, o museu que imaginou não surgiria até depois da sua morte.”

<sup>208</sup> In <http://www.bourdelle.paris.fr/en/museum/historical-workshop-museum/1961-construction-great-hall>

desse peristilo tem-se acesso ao jardim frontal, onde estão expostas algumas das esculturas em bronze do artista.

Ainda durante a direção familiar uma nova extensão foi criada, marcadamente contemporânea: a Ala Portzamparc, que assumiu o nome do seu arquiteto. Esta nova adição, inaugurada em 1992, foi projetada não só como extensão dos espaços de exposição permanente do museu, mas também com o objetivo de criar novos espaços para exposições temporárias, bem como espaço de reservas (no rés-do-chão), uma sala da artes gráficas (no primeiro piso), e uma biblioteca (no segundo piso):

The museum was thus equipped with a research centre to optimise the preservation and study of its amazing collections of 8,000 archives and photographs, 3,000 sculptures, 4,000 drawings and watercolours, 150 paintings and pastel given or bequeathed to the City of Paris in 1995 and 2002 respectively by Rhodia Dufet Bourdelle.<sup>209</sup>

Rhodia morreu em 2002, data em que toda a coleção – “cuidadosamente preservada e alargada pela família de Bourdelle” – passou definitivamente para a cidade de Paris: “É da responsabilidade da cidade tornar mais conhecidos o artista, o seu trabalho e o museu” (Simier, 2014: s/p). Seguindo este pressuposto, o museu tem desenvolvido desde então uma programação variada e multidisciplinar que procura de uma forma dinâmica e atual dar a conhecer a obra e os espaços de vida e trabalho do escultor.

Como já se referiu, o ateliê foi mantido no seu local e configuração originais, e todo o museu foi desenvolvido tendo esse espaço como núcleo central. Ou seja, trata-se efetivamente de um ateliê-museu: o objetivo não foi preservar os espaços de vida do artista e da sua família, mas antes o seu lugar de trabalho, de modo a melhor contextualizar, compreender e divulgar a sua produção em particular, e a prática da escultura, em geral. O facto de este ateliê-museu se encontrar na sua localização original, em Montparnasse, num lugar outrora maioritariamente ocupado por artistas, tem também um significado simbólico:

---

<sup>209</sup> In <http://www.bourdelle.paris.fr/en/museum/historical-workshop-museum/1992-new-extension>. “O museu foi então equipado com um centro de investigação para otimizar a preservação e o estudo das suas extraordinárias coleções de 8000 arquivos e fotografias, 3000 esculturas, 4000 desenhos e aquarelas, 150 pinturas e pastéis oferecidos ou legados à Cidade de Paris em 1995 e 2002, respetivamente, por Rhodia Dufet Bourdelle.”

The museum is a haven of peace between workshops and gardens. It is a stone's throw from Montparnasse and 10 minutes metro ride from the Champs-Élysées but time seems to stand still. It offers the visitor a simple and accessible approach to the art, through the eyes of one man, Antoine Bourdelle, in a succession of spaces with a captivating atmosphere.<sup>210</sup> (Simier, 2014: s/p)

O facto de o museu conseguir reter, no seu interior, algum do carácter e ambiente que muito provavelmente ali se vivia no início do século, ao mesmo tempo que claramente se assume como uma instituição contemporânea ao serviço da divulgação da obra de Bourdelle, é uma surpresa agradável para quem o visita.

Do exterior, o acesso faz-se pela rua que assumiu o nome do escultor, e num primeiro momento destaca-se a fachada em tijolo (vindo da terra natal de Bourdelle) e o vislumbre de algumas esculturas em bronze colocadas por entre as folhagens do jardim. Entrando no museu, a visita faz-se descontraidamente por um percurso livre, por entre as esculturas do jardim e as várias salas disponíveis. Esses diferentes espaços que constituem atualmente o Musée Bourdelle não se impõem uns sobre os outros, e cada um assume clara e distintamente a sua função no todo da instituição. Todas as zonas estão devidamente identificadas, com breves textos de contextualização que as apresentam e enquadram as obras expostas no espaço específico onde elas estão inseridas.

O Musée Bourdelle é, assim, composto por diferentes áreas visitáveis: 1) um jardim virado para a rua, com algumas das mais conhecidas esculturas em bronze do escultor; 2) o Grande Salão – “um grande salão construído como uma basílica” (Simier, 2014: s/p); 3) o terraço, que permite uma vista privilegiada sobre a rua e o jardim da frente, ao mesmo tempo que serve de espaço de exposição de vários bustos (formando uma espécie de galeria de retratos) e dos enormes relevos em bronze destinados para o Teatro dos Champs-Élysées; 4) o apartamento do artista, representado apenas por uma divisão onde são apresentadas obras da sua coleção pessoal, bem como fotografias de amigos e familiares; 5) o ateliê de Bourdelle – “uma oficina secreta e íntima onde

---

<sup>210</sup> “O museu é um paraíso de paz entre oficinas e jardins. Situa-se a um arremesso de pedra de Montparnasse e a uma vigam de metro de 10 minutos dos Campos Elísios, mas o tempo parece estar parado. Oferece ao visitante uma abordagem simples e acessível à arte, através dos olhos de um homem, Antoine Bourdelle, numa sucessão de espaços com uma atmosfera cativante.”

parece que o artista acabou de sair” (Simier, 2014: s/p) – deixado mais ou menos intacto após a morte do artista; 6) o ateliê de Carrière (1849-1906), que ali trabalhou entre 1885 e 1888, e que foi transformado numa sala didática; 7) dois jardins mais intimistas nas traseiras que expõem trabalhos em bronze característicos de diferentes períodos da carreira do escultor; 8) uma mostra cronológica apresentada permanentemente ao longo dos espaços que teriam sido também usados como ateliê por Bourdelle e seus alunos e colegas; 9) e a ala contemporânea, para exposição permanente de bronzes, com uma sala dedicada a exposições temporárias.

Esta variedade de espaços, todos eles construídos ou criados em torno do coração do museu – o espaço do ateliê propriamente dito – contribui fortemente para uma visita dinâmica que atesta a diversidade da produção do escultor. Simultaneamente, há uma sensação de veracidade no modo como todas as obras ou documentos são apresentados nos diferentes espaços. Isto é, parece não haver uma tentativa de camuflar aquilo que é mais recente (como as novas adições arquitectónicas, ou pequenos elementos de proteção e manutenção das obras, por exemplo), mas antes usa-las para benefício do objetivo comum que é preservar e dar a conhecer a obra e o processo de trabalho de Bourdelle especificamente a partir do seu ateliê. Neste sentido, pode-se efetivamente entrar e percorrer o espaço do ateliê propriamente dito, que conserva a patina do tempo e que, por comparação com algumas fotografias apresentadas noutros espaços do museu, se percebe ter sido de facto mantido mais ou menos inalterável:

This faithfully preserved room recreates the atmosphere of an early twentieth century workshop, with its large glass roof which allows light to filter in from the north and its mezzanine which enables to look at the works from an unusual viewpoint. The workshop was a place for work and teaching, which welcomed several of Bourdelle’s students, and epitomises with a few works his fondness for many different materials and techniques. Works in marble, plaster and bronze created by Bourdelle are placed side by side with several pieces from his collection, like so many disparate items which form the artist’s “imaginary museum”.<sup>211</sup> (2012: [5])

---

<sup>211</sup> “Esta sala perfeitamente preservada recria a atmosfera de um ateliê de início do século XX, com o seu amplo teto de vidro que permite a entrada de luz a partir do norte e o mezanino que permite observar as obras de um ponto de vista invulgar. O ateliê era um espaço de trabalho e de ensino, que acolheu vários estudantes de Bourdelle, e resume com alguns trabalhos o seu gosto por diferentes materiais e técnicas. Obras em mármore, gesso e bronze criadas por

Para além da obra de Bourdelle, é sobre a própria prática da escultura no início do século XX – e os espaços onde ela acontecia – que o ateliê do escultor também informa, e para o que contribui também a Sala Didática criada no espaço que havia sido o ateliê de Carrière. Ali o visitante é convidado a tocar em algumas esculturas e a realizar pequenas experiências de modo a compreender todo o processo de produção de uma escultura, desde a construção do modelo em gesso até à passagem final a bronze. O toque – um sentido tão importante, comum e necessário num ateliê tradicional de escultura – é aqui transposto para o espaço musealizado – onde, por norma, não se deve tocar nos objetos – com o objetivo claro de informar sobre os processos da escultura mas também de aproximar o visitante da obra de arte. De certo modo, há uma vertente educacional que mantém viva a memória do espaço enquanto ateliê e oficina (lugar onde estudantes de escultura também aprendiam com Bourdelle), ao mesmo tempo que, enquanto museu, o mesmo espaço explora novas possibilidades de interação.

Nas salas dedicadas à montagem cronológica<sup>212</sup> transformadas em espaço de exposição a partir dos ateliês de outros artistas que ali trabalharam, são apresentadas esculturas, maquetes e documentos que, no seu conjunto, pretendem mostrar o processo criativo de Bourdelle. Os plintos das esculturas assemelham-se a cavaletes de madeira, talvez numa tentativa visual de aproximar aquele espaço, agora de exposição, à sua função original de ateliê. Também as legendas de algumas obras promovem algum tipo de contextualização: por exemplo, no corredor dedicado à figura de Beethoven na obra de Bourdelle, são mostradas impressões de documentação sobre essa vertente da obra do escultor, e entre elas uma fotografia daquele mesmo espaço nos anos 1960, quando ainda era gerido pela filha de Bourdelle. O efeito de auto-reflexão potenciado pela comparação entre uma mesma exposição, num mesmo espaço, mas realizada com uma longa distância temporal entre si, é um método que, segundo Claire Bishop potencia de uma forma dinâmica e contemporânea a investigação e o conhecimento.<sup>213</sup> Deste modo,

---

Bourdelle estão colocadas lado a lado com várias peças da sua coleção, como muitos itens díspares que formam o “museu imaginário” do artista”

<sup>212</sup> À entrada pode ler-se: *Former artist's studios house Bourdelle's works, from the beginning of his career until de final years.* [Antigos ateliês de artistas contêm obras de Bourdelle, desde o início da sua carreira até aos anos finais.]

<sup>213</sup> Masterclass com Claire Bishop, realizado em junho de 2016 no Museu de Serralves, tendo como base a sua publicação *Radical Museology or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (Bishop, 2013). Segundo

o ateliê-museu tenta aproximar-se de uma vertente expositiva mais atual. No entanto, esses documentos e fotografias são apresentados em pequenas impressões, quase como se fossem fichas técnicas, e podem por isso facilmente passar despercebidos, sem cumprir a sua função de contextualização e reanimação do espaço. O mesmo acontece noutras salas de exposição permanente. Apesar disso, a contextualização que fazem é importante na medida em que são mostradas fotografias históricas das obras ainda no ateliê, numa relação direta entre o espaço de exposição e o espaço de criação. Por exemplo, no caso de *Héraklès Archer*, para além de serem expostos três dos oito estudos (1906-1909) que constituem o processo de elaboração do modelo definitivo para a escultura, estes são enquadrados documentalmente através de duas placas: a primeira apresenta duas pequenas reproduções de fotografias, uma do modelo vivo no ateliê, e outra do estudo da escultura em equilíbrio; a segunda, para além de continuar o texto da placa anterior,<sup>214</sup> mostra uma fotografia de Bourdelle junto à escultura no jardim de Gabriel Thomas, bem como uma aguarela de *Héraklès et les oiseaux du Stymphale*. Se, em vez de serem apresentados como impressões pequenas, estes documentos fossem assumidos como essenciais na contextualização das obras e expostos como tal junto às esculturas, talvez fosse mais perceptível a leitura dinâmica entre o espaço de exposição e o espaço de criação que se pretende potenciar. Também os *Nudités*, por exemplo, são contextualizados com recurso a documentação pertencente

---

a autora, o “contemporâneo” corresponde mais a um método do que a uma periodização. Tendo como base esse pressuposto, Bishop analisa a prática expositiva de três museus como exemplos de um novo entendimento do “contemporâneo” na arte contemporânea. Através de uma prática expositiva progressiva, esses museus promovem a criação de relações dinâmicas (de constelações) entre diferentes elementos e diferentes *media* que podem contextualizar e enquadrar uma situação ou uma obra de arte: aquilo que Bishop designa por “dialectical contemporary”.

<sup>214</sup> “São aqui apresentados três dos oito estudos que constituem o processo de elaboração do modelo definitivo de *Héraklès archer*. A sucessão destes estudos preparatórios permite seguir a génese desta obra maior de Bourdelle. Permite igualmente revelar as suas reflexões relativamente ao plinto, bem como à disposição da figura e ao seu equilíbrio: uma fotografia singular chama-nos especialmente à atenção que o artista se divertia a colocar a escultura literalmente em equilíbrio.

O comandante Doyen-Parigot, um militar experiente, posa para Bourdelle. Num primeiro momento, Bourdelle reflete sobre a estrutura geral da obra: o plinto está ausente enquanto que os membros do herói e o arco estão incompletos. No segundo estudo, o escultor introduz o plinto e procede a alguns ajustes, como se vê pela posição da perna direita, ligeiramente modificada. O sexto estudo marca uma etapa importante: Bourdelle apaga os traços do modelo e opta por um rosto arcaizante. Recusa o particular a favor do geral. Todos os elementos da versão final já se encontram presentes, tal como o título da obra num cartucho.”;

“Exposta em 1910 no Salão da Sociedade nacional de Belas-Artes, a grandiosidade de execução da versão em gesso de *Héraklès* fez sensação. Foi Gabriel Thomas, o rico financiador do Teatro do Champs-Élysées, o primeiro comprador de uma prova em bronze da obra. *Héraklès* conheceu um destino considerável: muitas fontes são encontradas pelo mundo inteiro, e a sua silhueta, associada à marca de artigos de papelaria do mesmo nome, foi durante muito tempo estampada nos cadernos escolares.”

ao arquivo do museu, que informa sobre o trabalho de Bourdelle com o modelo vivo, ao mesmo tempo que, mais uma vez, enquadra a produção do escultor no espaço específico do seu ateliê.<sup>215</sup>

De um modo geral, conservado no seu lugar original, o ateliê de Bourdelle manteve o ambiente e contexto que outrora caracterizaram a produção do escultor. Neste caso específico, as condições físicas do lugar enriquecem a experiência e o conhecimento sobre o artista e a sua obra, “apresentados num ambiente que preserva as condições históricas da sua produção” (Lacroix, 2006: 37). Para Gilles Waterfield, este é, de facto, um dos mais interessantes e fascinantes ateliês de artistas conservados *in situ*:

À mon sens, l’atelier idéal est celui qui a été conservé – ou semble avoir été conservé – en l’état. C’est-à-dire un atelier que nous permette de pénétrer avec notre imagination dans l’esprit de l’artiste, où les objets contenus dans la pièce ne soient pas seulement des reliques inanimées (comme dans le sanctuaire d’un saint, par une analogie évidente) mais demeurent chargés de sens. Idéalement, l’espace doit parler de lui-même, provoquer une expérience empathique chez le visiteur, en lui permettant d’imaginer l’atelier du temps de son utilisation et de comprendre le processus – technique ou mental – qui aboutissait à la création de l’œuvre d’art. Pour qu’une expérience soit réellement concluante (tout imprégnée soit-elles de préjugés romantiques), le visiteur doit prendre en compte de cadre de l’atelier – s’il était considéré comme un espace privé, et le demeure, ou si son existence est proclamée à l’univers – ainsi que ses abords physiques.<sup>216</sup> (Bätschmann, Poli et al., 2014: 46)

---

<sup>215</sup> “No início dos anos 1900, o tema do nu feminino foi objeto de numerosas variantes na produção de Bourdelle. *Vénus à sa toilette* (1906), *Baigneuse accroupie* (1906-1907), *Le Nuage* (1907) e *Les Pommes* (1907) pertencem a esta série que conhecerá um importante sucesso crítico e comercial. Várias fotografias mostram-nos que Bourdelle trabalhava com o modelo vivo: a sua esposa, Stéphanie van Parys, posa para *Le Nuage* e *Les Pommes* enquanto que a jovem Angèle inspira a *Baigneuse accroupie*. A dimensão mitológica, sugerida por alguns títulos, e a referência explícita à tradição – Ticiano ou Rubens – não devem ocultar a ascensão de Puvis de Chavannes ou de Cézanne, falecido em 1906 e celebrado no Salão de Autono de 1907.”

<sup>216</sup> “Na minha opinião, o ateliê ideal é aquele que foi preservado – ou parece ter sido preservado – como era. Ou seja, um ateliê que nos permite penetrar com a nossa imaginação no espírito do artista, onde os objetos existentes na sala não são apenas relíquias inanimadas (como num santuário, por analogia evidente), mas permanecem cheios de significado. Idealmente, o espaço deveria falar por si, provocar uma experiência empática no visitante, permitindo-lhe imaginar o ateliê na altura da sua utilização e compreender os processos – técnicos ou mentais – que levaram à criação da obra de arte. para que uma experiência seja verdadeiramente conclusiva (tudo embuído de preconceitos românticos), o visitante deve ter em conta o contexto do ateliê – se ele era considerado um espaço privado, e assim permanece, ou se a sua existência é proclamada ao universo – assim como o seu ambiente físico.”

Simultaneamente, o museu criado a partir precisamente desse espaço de criação, tem conseguido promover diálogos dinâmicos não só entre os espaços pré-existentes e os construídos de raiz, necessários à atividade museológica, como também entre as suas coleções (sejam elas de arte ou documentais) e as exposições temporárias que organiza.

*BARBARA HEPWORTH MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN*

Tate St. Yves  
Cornualha, Reino Unido

Depois dos estudos em escultura e de algumas viagens pela Europa, em 1949 Barbara Hepworth (1903-1975) adquire o *Trewyn Studio* em St. Ives, Reino Unido, para onde se muda definitivamente no ano seguinte, ali vivendo e trabalhando até à data da sua morte. Numa carta para um amigo, a artista escreve: “vai ser uma alegria esculpir num lugar tão perfeito, sereno e isolado – o pátio e o jardim protegidos por árvores altas e telhados para que eu possa trabalhar ao ar livre a maior parte do ano” (Bowness, s/d). De facto, conforme informa Helena Bonett, a aquisição deste ateliê foi relevante na carreira da artista, marcando um ponto de viragem na sua produção escultórica, a partir de então fortemente influenciada pela paisagem da Cornualha. A autora enfatiza também o impacto que o próprio espaço e ambiente específicos do ateliê tiveram na produção de Hepworth, aspetos menos discutidos no âmbito dos estudos sobre o seu trabalho (Bonett, 2013).

A propriedade é composta por um conjunto de espaços que a artista usava para diferentes funções: a casa propriamente dita, cujo andar superior serviu como ateliê durante o primeiro ano em St. Ives, quando a artista ainda não vivia ali permanentemente; o jardim; o pátio; o ateliê de trabalho em pedra e o ateliê de gesso. Estes ateliês foram o centro de toda a criação de Hepworth naquele lugar:

The stone carving studio and yard – which should be thought of together – were at the heart of her creative life [...] in a way that none of the other spaces she



used as studios were. At the same time, they cannot be considered in isolation from those other spaces.<sup>217</sup> (Bowness, 2013: s/p).

De facto, apesar de os espaços propriamente ditos de trabalho serem independentes da casa, eles abrem diretamente para o pátio e para o jardim e sempre funcionaram em diálogo direto com ele:

At Trewyn what she had, effectively, were a large shed [...] and a greenhouse. Plants and possibly a bird-cage can be seen in the upper studio;<sup>218</sup> the Carving Studio was much lower, with a conventional door. This was altered in 1957 to the form we know today, being raised to the same height as the upper studio, with large ten foot doors. [...]

When Hepworth took up bronze in 1956, the upper of the two outdoor studios began to be used for making the plaster prototypes (although whatever space was most practical was used; there was no clear-cut division). Access to the upper studio was only through the door from the carving studio, so its use was restricted. Hepworth used both of the studios for her plasters, according to her needs, as well of course as the yard whenever the weather allowed (she always worked outside as much as possible). As a general rule, however, the upper studio was used for work on the plasters and the lower for stone and marble carving.<sup>219</sup> (Bowness, 2013: s/p)

De modo a expandir as suas instalações de trabalho e poder realizar obras monumentais – o que não era possível no espaço de dimensões mais modestas dos ateliês na sua propriedade – no início dos anos 1960 Hepworth adquire o Palais de Danse, um antigo cinema e sala de dança localizado em frente a Trewyn. As restrições de espaço que cada vez mais a artista sentia nos ateliês de sua casa ficaram imediatamente resolvidas, e muitos gessos monumentais puderam ser ali criados. Em

---

<sup>217</sup> “O ateliê de talhe em pedra e o quintal - que deveriam ser considerados em conjunto - estavam no centro de sua vida criativa [...] de um modo como mais nenhum dos outros espaços que ela usava como ateliês estava. Ao mesmo tempo, eles não podem ser considerados isoladamente desses outros espaços.”

<sup>218</sup> Sophie Bowness apoia-se aqui num conjunto de fotografias que mostram a progressão da obra *Contrapuntal Forms* no espaço do ateliê.

<sup>219</sup> “Em Trewyn o que ela tinha, efetivamente, era um grande alpendre [...] e uma estufa. Plantas e possivelmente uma gaiola de pássaros podem ser vistas no ateliê superior; o ateliê de talhe em pedra era muito mais baixo, com uma porta convencional. Isso foi alterado em 1957 para a forma que conhecemos hoje, tendo sido elevado à mesma altura que o ateliê superior, com grandes portas de dez pés. [...]

Quando Hepworth começou a trabalhar o bronze em 1956, a parte superior dos dois ateliês ao ar livre começou a ser usada para fazer os protótipos de gesso (embora fosse usado o espaço mais prático no momento; não havia divisão clara). O acesso ao ateliê superior era feito apenas pela porta do ateliê de talhe em pedra, portanto a sua utilização era restrita. Hepworth usou ambos os ateliês para os seus gessos, de acordo com as suas necessidades bem como, claro, o quintal sempre que o tempo o permitia (ela sempre trabalhou o máximo possível ao ar livre). Como regra geral, no entanto, o ateliê superior foi usado para trabalhos em gesso e o inferior para pedra e mármore.”

1967, no entanto, Hepworth fratura o fêmur e com a mobilidade reduzida deixou de usar o Palais de Danse com tanta frequência, voltando-se novamente para Trewyn como o centro da sua produção artística. O Palais de Danse continuou a ser utilizado como espaço de trabalho pelos seus assistentes, no piso inferior, e como espaço de exposição e arrumação no piso superior (Bowness, 2013: s/p). A partir de 1969 Hepworth deixou de trabalhar com madeira, falecendo em 1975, vítima de um incêndio no ateliê do primeiro andar de sua casa.

Logo em 1976 o ateliê Trewyn foi aberto ao público, depois de transformado num museu de acordo com os desejos expressos no testamento de Hepworth. A partir de 1980 o *Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden* passa a ser gerido pela Tate, fazendo atualmente parte integrante da Tate St. Ives.<sup>220</sup>

No testamento, Hepworth pedia aos seus executores que considerassem “a viabilidade em estabelecer uma exposição permanente de alguns dos [seus] trabalhos no *Trewyn Studio* e jardim”, imaginando “pequenas esculturas, gravuras e desenhos... no primeiro andar... [o seu] ateliê de trabalho a ser mostrado o mais próximo possível de como era durante a [sua] vida,... e alguns trabalhos de grandes dimensões... no jardim” (Bowness, 1976: 3). Seguindo essas indicações, Alan Bowness,<sup>221</sup> em diálogo com os outros depositários da herança de Hepworth, transformou todo o espaço em museu, procurando o mais possível manter a identidade e a atmosfera de uma casa e ateliê de artista (Aa.Vv., 2013: 1-2; Bowness, 2013: s/p). O ateliê de escultura foi mantido próximo do estado em que se encontrava na data da morte da artista, especificamente enquanto um espaço de trabalho em pedra. Por sua vez, o ateliê de gesso sofreu algumas pequenas alterações com o objetivo de lhe conferir um significado mais proeminente e simultaneamente torná-lo mais coerente com os espaços adjacentes. Com o processo de musealização foi feita, assim, uma clara distinção, sobretudo em termos de materiais – pedra e gesso – entre os dois espaços de trabalho: “De modo a tornar a apresentação

---

<sup>220</sup> De facto, desde 1980 que a Tate mantinha uma relação próxima com a cidade de St. Ives, que se refletiu na abertura da Tate St. Ives em 1993, um espaço para mostrar obras de artistas, como Barbara Hepworth, Naum Gabo, ou Mark Rothko, entre outros, que viveram ou trabalharam naquela cidade.

<sup>221</sup> Alan Bowness é casado com Sara Bowness, uma das filhas de Barbara Hepworth com Ben Nicholson (1894-1982). Entre 1980 e 1988 foi diretor da Tate Gallery, promovendo a expansão do museu com a criação da ala dedicada à obra de Turner; com a criação da Tate Liverpool; e com o estabelecimento de relações com St. Ives, uma cidade preferida por muitos artistas, que levariam à posterior criação da Tate St. Ives.

mais clara, talvez se tenha perdido parte do sentido *had hoc* da sua utilização” (Bowness, 2013: s/p). A maior parte dos materiais e utensílios foi mantida no seu lugar original ou rearranjada com o auxílio de George Wilkinson, um dos assistentes de Hepworth que se manteve no ateliê após a morte da escultora, auxiliando a sua transformação em museu. Conforme indica Sophie Bowness<sup>222</sup> de um modo geral nada foi colocado nos ateliês que não tivesse já lá estado em algum momento no passado (Aa.Vv., 2013: 2; 2013: s/p). As alterações feitas tiveram sempre em vista a criação de um ambiente coerente e compreensível para os visitantes, já que se tratava de um museu com uma apresentação informal, sem qualquer elementos de mediação e identificação a não ser um pequeno guia preparado por Alan Bowness sobre a história do espaço.

Sophie explica as mudanças mais significativas realizadas para a abertura do museu, indicando que o estado dos ateliês antes da morte de Hepworth é conhecido através de dois grupos de fotografias, um tirado em Julho de 1975 e outro no início de Janeiro do ano seguinte (Bowness, 2013: s/p). Estas fotografias permitem uma clara comparação entre os dois momentos dos ateliês, antes e depois de se transformarem em museu:

In preparing the two studios for opening as part of the Museum, perhaps the most significant change was to move the plaster *Delos II* (1973-, BH 573) from the carving studio up to the plaster studio (it had probably been moved down to the stone studio in readiness for foundry). [...].

The elements of the marble carving with three spheres, which was quite far advanced, were grouped closed together. Hepworth told Alan Bowness at Easter 1975 that these were to have circles incised on them and the three parts placed on top of one another, in a manner comparable with *Small One, Two, Three (Vertical)*, 1975 (white marble, BH 579), one of the very last works to be completed.

The two parts of a second marble in progress were also brought together (the smoother block was brought in from the yard). George Wilkinson and Alan Bowness knew they belonged together and were to have formed a two-part sculpture. A selection of stone carving tools was placed just inside the door for

---

<sup>222</sup> Filha de Alan e Sara Bowness, e por isso neta de Barbara Hepworth, Sophie Bowness é historiadora de arte e uma das depositárias da herança da artista. Tem desenvolvido investigação e elaborado publicações sobre a obra da sua avó.

visibility. These tools were selected [...] from those that were in the studios, and probably also from the Palais.<sup>223</sup> (Bowness, 2013: s/p)

Para além destas alterações no ateliê de escultura em pedra, outras foram feitas no ateliê dos gessos. As fotografias tiradas quase imediatamente antes da morte de Hepworth mostram aquele espaço bastante vazio e pouco caracterizado, pelo que a opção em distinguir os dois ateliês através do tipo de material que neles era trabalhado fez com que se apresentassem ali vários gessos inacabados de diferentes períodos, trazidos do Palais de Danse ou já existentes no ateliê. Procurava-se assim mostrar como os métodos de trabalho em gesso de Hepworth se foram alterando ao longo do tempo (Bowness, 2013: s/p). Também neste ateliê foram colocados alguns utensílios junto à janela, de modo a poderem ser facilmente visualizados a partir do exterior.

Assim, na criação do museu os espaços dos ateliês sofreram algumas alterações que tinham como objetivos principais: 1) fazer uma clara distinção material entre os dois espaços – um ateliê para o trabalho em gesso e outro para o trabalho em pedra; 2) propiciar o entendimento dessa distinção aos visitantes, sem usar qualquer material de mediação, e sem permitir a entrada propriamente dita nos espaços. Ou seja, o interior dos ateliês apenas pode ser observado através das grandes janelas que dão para o pátio e para o jardim, de modo que a disposição dos vários itens no interior foi pensada tendo em conta unicamente esse ponto de vista. Assim, apesar de terem sido mantidos no seu lugar original, com a abertura do museu os ateliês perderam a sua função original, e com ela o seu caráter de utilização, transformando-se em espaços como que em suspenso, configurados para serem vistos exclusivamente a partir de um ponto de vista. Para além dos elementos visíveis do exterior, que incluem por exemplo, alguns têxteis pendurados em cabides (possivelmente a roupa de trabalho da artista), os ateliês

---

<sup>223</sup> “Na preparação dos dois ateliês para a sua abertura como parte do Museu, talvez a mudança mais significativa tenha sido a deslocação do gesso *Delos II* (1973-, BH 573), do ateliê de talhe em pedra para o ateliê de gessos acima (provavelmente ele tinha sido levado para baixo para o ateliê de pedra em preparação para ser fundido). [...] Os elementos da escultura em mármore com três esferas, que estava já bastante avançada, foram agrupados. Na Páscoa de 1975 Hepworth disse a Alan Bowness que estes deveriam ter círculos gravados neles e as três partes colocadas umas sobre as outras, de um modo parecido com *Small One, Two, Three (Vertical)*, 1975 (mármore branco, BH 579), um dos últimos trabalhos a ser terminado.

As duas partes de um segundo mármore em progresso foram também reunidas (o bloco mais suave foi levado do pátio para o interior). George Wilkinson e Alan Bowness sabiam que eles deviam estar juntos e iriam formar uma escultura em duas partes. Uma seleção de ferramentas de talhe na pedra foi colocada mesmo junto à porta para melhor visibilidade. Estas ferramentas foram selecionadas [...] de entre todas as que se encontravam nos ateliês, e provavelmente também no Palais.”

possuem ainda um conjunto de itens (latas de tinta, papéis, garrafas, etc.) guardados em armários, gavetas e prateleiras que, no seu conjunto, informam sobre a prática da artista e conferem ao espaço um inegável valor e interesse histórico e artístico.

O museu é constituído, para além dos ateliês, também pela casa e pelo jardim que une todos os espaços. Ainda segundo o seu testamento, Hepworth desejava que “Trewyn fosse usado e disfrutado como um museu ou espaço público de exposições, para fins educativos, de itens selecionados pelos seus depositários e quaisquer outras das [suas] obras, utensílios ou equipamento apropriado” (Aa.Vv., 2013: 2-3). Ou seja, se a artista previa que os seus ateliês fossem conservados e apresentados mais ou menos como ela os havia usado, o mesmo não pretendia para os outros espaços do museu, validando assim a opção em os usar como espaços de exposição. Assim, tanto na casa como no jardim é exposto um conjunto permanente de obras de Hepworth em diferentes *media*. Mais do que manter uma sensação de autenticidade da vida doméstica da artista, o objetivo foi usar a casa como lugar para a apresentação de algumas esculturas em madeira e mármore, bem como algumas pinturas e desenhos, em conjunto com o mobiliário existente. Por exemplo, foi transposto do Palais de Danse para o antigo quarto de banho do piso térreo da casa um conjunto inacabado de esculturas de madeira com o objetivo de evocar precisamente o processo do trabalho em madeira, explica a neta da artista (Bowness, 2013: s/p). No jardim, por sua vez, em grande parte organizado ao longo do tempo pela própria artista, são apresentadas algumas das suas esculturas em bronze e pedra. Através de filmes e fotografias de Hepworth a trabalhar, sabe-se que, sempre que possível, a artista trabalhava no exterior, usando efetivamente o jardim como espaço de trabalho e simultaneamente de exposição para as suas obras de maiores dimensões, e servindo-se dele também para testar a colocação de algumas obras encomendadas para espaços naturais (Aa.Vv., 2013: 2).

Apesar de terem sido os ateliês de trabalho a manter mais ou menos a sua configuração original, e serem eles que, segundo os estudos efetuados pela Tate St. Ives (Aa.Vv., 2013: 2) mais surpreendem os visitantes (muitos não estão à espera de os encontrar ali), a designação do museu não se refere a eles, reportando-se antes ao jardim – Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden. Apesar disso, considera-se que

mais do que uma casa-museu este é um exemplo de um ateliê-museu, na medida em que o que se pretende mostrar é a obra e os processos de trabalho da escultora naquele lugar específico, e não elementos isolados da sua vida doméstica. De notar ainda que, como indica Helena Bonett, foi sobretudo com a abertura do museu que os espaços dos ateliês de Hepworth ganharam um crescente significado na encenação da prática artística da escultora: “Enquanto durante a sua vida Hepworth era mostrada a trabalhar sobretudo no jardim e no ateliê do primeiro andar, após a sua morte, [...] o seu espaço de trabalho passa a ser representado pelos dois ateliês preservados adjacentes ao edifício principal” (2013: 2). Isto deve-se sobretudo ao facto de esses espaços, ao contrário do que aconteceu na casa, terem sido mantidos tal como se encontravam, sem uma preocupação em arrumar e ordenar o seu interior, mas procurando antes mostrar peças inacabadas e instrumentos de trabalho em suspenso, como se a artista tivesse saído apenas por breves momentos. E se esta opção pode ser criticada, como se viu em exemplos anteriores, por fixar num momento único um espaço caracterizado precisamente pela ação, dinamismo e mutabilidade dos processos de produção artística, ela confere inegavelmente aos espaços um sentido de autenticidade reconhecido por quem os visita e característico de muitos dos ateliês de artista conservados *in situ*:

Her workshops are virtually untouched: it would be sacrilege to do otherwise, for the notice on a row of files ‘Please do not move tools from this bench’ is not the curator’s – it is imperiously signed B. H. Just so, the large plaster form in one of the sheds, almost ready to leave for the bronze foundry, will never be cast.<sup>224</sup>  
(Priestland (1976), citado por Bonett (2013, p. 3))

O processo de configuração e abertura ao público do espaço enquanto museu foi bastante gradual e pouco intrusivo. Na casa, de modo a manter algum caráter doméstico (que, contudo, não se pretende sobrepor à apresentação das obras), não foram feitas quaisquer alterações estruturais, nem foram, por exemplo, acrescentadas placas informativas, legendas das obras ou sinais de “não tocar”, como em outros museus deste tipo. As obras foram expostas pelas diferentes divisões da casa como se se tratasse de

---

<sup>224</sup> “Os seus ateliês estão praticamente intocados: seria um sacrilégio fazer o contrário, pois o aviso numa fila de documentos ‘Por favor, não mova ferramentas deste banco’ não é do curador - está imperiosamente assinado B.H. Do mesmo modo, o grande gesso num dos alpendres, quase pronto para ser passado a bronze, nunca será fundido.”

uma exposição no sentido mais tradicional, que pode ser percorrida pelos visitantes. Por sua vez, como se viu, os ateliês de trabalho propriamente dito foram fechados e são apenas acessíveis visualmente. Assim como em outros exemplos descritos atrás, coube à família mais próxima da artista a manutenção dos espaços de acordo com os seus desejos, e mesmo atualmente, apesar do museu ser parte integrante da Tate St. Ives, alguns elementos da família de Hepworth encontram-se proximamente ligados à manutenção, estudo e divulgação do espaço.<sup>225</sup>

O interesse que este exemplo possui para esta investigação prende-se também com o facto de, apesar de ter sido aberto enquanto um museu independente, desde cedo ter passado a pertencer a uma instituição como a Tate. Como já se referiu, foi a ligação inicial entre Alan Bowness, (responsável pela abertura ao público do Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden) e a Tate, da qual viria a ser diretor, que impulsionou a relação da instituição com St. Ives, e que em última instância levou à abertura de uma extensão do museu naquela cidade, a Tate St. Ives. De facto, para além da sua atividade artística e da importância da sua obra no contexto da escultura moderna inglesa, Hepworth também contribuiu ativamente para o desenvolvimento da comunidade artística de St. Ives, pelo que o interesse da Tate em abrir uma extensão naquela região se prende precisamente com a existência de um grupo relevante de artistas ali a viver e trabalhar. A abertura da casa e ateliê de Hepworth enquanto museu permitiu assim estabelecer uma relação próxima com esses artistas contemporâneos (Tate, 2013: s/p), lançando as bases para o desenvolvimento de uma dinâmica atividade expositiva que viria a culminar com a abertura da Tate St. Ives; uma dinâmica que se reflete, por exemplo, em projetos como o *Tate Research Centre: Creative Communities*, que explora e estuda o legado dos artistas das colónias de St. Ives.<sup>226</sup>

Identificam-se, assim, dois níveis de musealização desenvolvidos no ateliê de Barbara Hepworth: um primeiro que diz respeito à sua abertura ao público enquanto museu dedicado à obra da artista e à sua prática de escultura naquele espaço específico;

---

<sup>225</sup> Nomeadamente, o genro e a neta da artista, Alan e Sophie Bowness, respetivamente.

<sup>226</sup> Para mais sobre este Centro de Investigação e as suas atividades, ver <http://www.tate.org.uk/about/our-work/tate-research/research-centres/tate-research-centre-creative-communities>.

e um segundo, que tem a ver com a integração do museu na Tate e a consequente abertura da Tate St. Ives, à qual o ateliê e a casa musealizados pertencem. Ao contrário dos exemplos descritos no ponto 2.1.1., aqui deu-se o processo inverso. Ou seja, o ateliê da artista foi musealizado *in situ*, juntamente com todo o conjunto da sua casa e jardim, e posteriormente foi criado um museu perto do local, ao qual compete não só a gestão, estudo e conservação do ateliê, mas também a sua dinamização, e divulgação. Mas talvez seja no âmbito da conservação propriamente dita dos espaços e do seu conteúdo que a relação entre a Tate e o Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden se mostra mais próxima e profícua, exemplificando uma modalidade de integração do ateliê no museu que produz efeitos práticos relevantes, tanto ao nível local como no contexto internacional da museologia.

Desde a sua abertura ao público em 1975 que os ateliês<sup>227</sup> se mantiveram mais ou menos como haviam sido deixados pela artista, sem qualquer intervenção de grande escala a não ser a manutenção realizada ao longo do tempo pela equipa de conservação da Tate. Apesar de, como se referiu, não ser permitida a entrada efetiva nos espaços, a sua localização próxima da praia e do seu ambiente agressivo contribui para uma rápida degradação de alguns materiais e objetos, e após tantos anos os ateliês e o seu conteúdo encontravam-se bastante deteriorados e a necessitar de uma intervenção urgente e estratégica. Por se tratarem precisamente de espaços com um intrínseco valor histórico e relevância na compreensão da vida e prática artística de Barbara Hepworth, a Tate compreendeu que seria prioritário estabelecer um programa de restauro, conservação e manutenção a longo prazo dos ateliês, de modo a evitar o seu desaparecimento no futuro. Como consequência, em 2013 dá-se início a um projeto de investigação que se propunha preservar o conteúdo dos ateliês com uma intervenção mínima, mantendo e evidenciando a experiência do visitante e retendo a natureza autêntica dos espaços: “O projeto irá ajudar a Tate a gerir os espaços como um recurso cada vez mais rico para visitantes, curadores, artistas e investigadores aumentarem a sua apreciação relativamente ao processo de trabalho de Hepworth” (Tate, 2013: s/p).

---

<sup>227</sup> De notar que aqui a referência é exclusivamente ao espaço dos dois ateliês (de pedra e de gesso) que pertencem a todo o complexo da casa e jardim de Barbara Hepworth.



Para além da importância deste projeto na documentação e conservação efetiva dos ateliês de Hepworth e de todos os itens e objetos neles existentes (na medida em que muitos objectos-chave estavam em risco de desaparecer e a necessitar de tratamento imediato), ele é muito relevante também pelo contributo para o desenvolvimento de um conhecimento especializado sobre a preservação e documentação de ateliês de artistas e sobre o modo como se pode aprender com eles. Ou seja, mantendo-se estrategicamente como uma das instituições que mais tem contribuído para o desenvolvimento da discussão e do conhecimento (através de diversos projetos de investigação com aplicação concreta<sup>228</sup>) sobre a conservação, a documentação e a exposição de obras de arte moderna e contemporânea, a Tate coloca-se mais uma vez na frente da reflexão sobre um tema que é bastante atual e tem sido discutido, nas suas várias vertentes, por especialistas de diferentes áreas. Neste âmbito, o curso de ação do projeto foi definido de acordo com duas principais linhas: 1) a necessidade urgente de tratamento de alguns objetos dos ateliês de Barbara Hepworth; e 2) a definição de modelos de conservação com base na realização de discussões pontuais sobre importantes questões relacionadas com a musealização de ateliês de artistas. Procurou-se, acima de tudo, considerar simultaneamente a conservação a longo prazo dos ateliês e a visão da artista para aqueles espaços.

Em maio de 2013 realizou-se um seminário de investigação que marcou o lançamento do projeto de conservação dos ateliês através de uma primeira reflexão que, mais do que encontrar soluções definitivas, teve como objetivo discutir possibilidades e opções de ação. Um grupo internacional e interdisciplinar de especialistas reuniu-se em St. Ives para pensar e discutir sobre as principais questões de investigação do projeto desenvolvidas a partir de oito conceitos-chave em torno da musealização de ateliês de artistas em geral, e dos ateliês de Barbara Hepworth em particular: estatuto, valor, experiência, narrativa, autenticidade, ética, tempo, legado. “Porquê, como e até que ponto devem os conservadores intervir e interagir com os objetos em ateliês conservados?; O que é que o ateliê informa sobre a prática da(o) artista?; Como é que o ateliê deve ser apresentado?; Como se deve entender e tratar o ateliê: como uma

---

<sup>228</sup> Para mais sobre estes vários projetos ver <https://www.tate.org.uk/research/collection-care-research/projects>

instalação da(o) artista, como um sítio arqueológico, como um objeto de museu?; Quais são as expectativas dos visitantes de um ateliê de artista?; Como é que o passar do tempo e os sinais de deterioração devem ser percebidos e dados a entender ao público?; Quais são os pontos de comparação entre o ateliê de Barbara Hepworth e outros ateliês de artistas?” (Aa.Vv., 2013; Tate, 2013: s/p) – estas foram algumas questões que nortearam aquele encontro e que, tendo como ponto de partida o caso concreto da conservação dos ateliês de Hepworth, se estendem facilmente à maior parte dos ateliês de artistas musealizados. Ainda sem resoluções definitivas, este projeto é, assim, um exemplo de como pode funcionar uma relação real e fluida entre um ateliê de artista aberto ao público e um museu de arte contemporânea encarregue da sua gestão e conservação. O conhecimento produzido através da documentação de todas as ações deste projeto será um importante contributo para uma discussão atualizada e transdisciplinar sobre os modelos de acolhimento de ateliês de artista por parte de museus de arte contemporânea.<sup>229</sup>

#### *POLLOCK-KRASNER HOUSE AND STUDY CENTER*<sup>230</sup>

East Hampton, Nova Iorque

Depois de terem vivido e trabalhado em Nova Iorque, em 1945 Jackson Pollock e a sua mulher, a também artista Lee Krasner (1908-1984) mudam-se para o ambiente rural de East Hampton, onde adquirem uma propriedade (constituída por uma moradia, um celeiro e o terreno envolvente) que será a sua residência e local de trabalho até ao final das suas vidas. De início ambos os artistas trabalham em casa; Krasner numa sala na parte posterior, e Pollock num quarto no 1º andar. Em 1946, Pollock move o edifício do celeiro de trás da casa para o lado norte da propriedade, renovando-o (com um novo chão de madeira e a abertura de uma janela a norte) e transformando-o no espaço de trabalho que viria a ficar conhecido através das fotografias e vídeos de Hans Namuth.

---

<sup>229</sup> Uma importante monografia, lançada já durante o processo final de escrita desta tese, analisa em detalhe não apenas a relação entre a produção da artista e o seu local de trabalho mas sobretudo todo o processo de transformação do ateliê, casa e jardim da artista em museu público: BOWNESS, Sophie (2017). *Barbara Hepworth: The Sculptor in the Studio*. Londres: Tate Publishing.

<sup>230</sup> Figuras 29 a 31 (Anexo 1 – Imagens)

Durante os cerca de onze anos em que o casal ali viveu, várias obras foram feitas de modo a modernizar a casa e a melhorar as condições de trabalho no celeiro, nomeadamente em 1953, com a introdução de aquecimento e luz eléctrica fluorescente que permitiam a Pollock trabalhar no ateliê no Inverno e durante a noite.

Até à morte de Pollock, Krasner continuou a trabalhar na casa, passando depois a utilizar o celeiro como o seu ateliê. Quando em 1984 a artista faleceu, a Pollock-Krasner House and Study Center foi criada de acordo com os seus termos testamentários: a propriedade deveria ser doada a uma instituição sem fins lucrativos e mantida enquanto "um 'museu e biblioteca públicos', para mostrar o cenário onde ela e Jackson criaram muitos dos seus trabalhos, e como um espaço para o estudo da arte moderna americana, especialmente da comunidade artística de Long Island oriental."<sup>231</sup>

De facto, conforme afirma a atual diretora da casa, Helen A. Harrison,<sup>232</sup> a instituição não pretende ser um museu da obra de Pollock,<sup>233</sup> mas antes da sua vida com Lee Krasner naquele lugar, procurando refletir sobre o modo como aquele contexto específico influenciou a produção artística de ambos os artistas.

Firsthand experience of Pollock and Krasner's home and studio allows extraordinary insight into the visceral role geography can play in stimulating creativity. For example, when I walked the short distance from house to studio in the early morning, hearing he staccato sounds and observing the natural motions in their weed-choked meadow, I finally understood why Krasner's suggested title *Sound in the Grass* characterizes to perfection the charged intensity of so many of the canvases Pollock painted early on in his new environment.<sup>234</sup> (Landau, 2005: 30)

Em 1987 a propriedade passou para a *Stony Brook Foundation*, uma afiliada da *Stony Brook University*, que desde então gere a instituição. O museu abriu ao público

---

<sup>231</sup> In <http://www.stonybrook.edu/commcms/pkhouse/our-story/history.php>

<sup>232</sup> In [https://www.youtube.com/watch?v=l\\_jgKkP96LI](https://www.youtube.com/watch?v=l_jgKkP96LI)

<sup>233</sup> De facto, nenhuma obra de arte estava incluída da doação de Krasner.

<sup>234</sup> "A experiência em primeira mão da casa e do ateliê de Pollock e Krasner permite uma visão extraordinária do papel visceral que a geografia pode desempenhar na estimulação da criatividade. Por exemplo, quando caminhei a curta distância entre a casa e o ateliê no início da manhã, ouvindo sons staccato e observando os movimentos naturais no prado repleto de ervas daninhas, finalmente entendi por que o título sugerido por Krasner, *Sound in the Grass* [Som na Relva], caracteriza perfeitamente a intensidade carregada de muitas das telas que Pollock pintou desde cedo no seu novo ambiente."

em 1988, e em 1994 foi considerado como um *National Historic Landmark* [Marco Histórico Nacional].

“A casa, contendo o mobiliário e os bens pessoais dos artistas, foi facilmente adaptada ao tipo de memorial que Krasner tinha imaginado, mas encontrar uma utilização apropriada para o ateliê foi mais difícil” (Harrison, [2012]: s/p). De facto, a casa foi mantida e aberta ao público tal como se encontrava quando Krasner a deixou. Conforme afirma John Russell, “esta casa está abençoadamente livre do aspeto de museu. A vida ainda se vive aqui, e nada se encontra delimitado por cordas” (1995: s/p). Com a devida permissão, os investigadores interessados podem folhear os livros existentes, utilizar a cozinha da casa, e ouvir os discos de vinil no gira-discos do casal, ainda em funcionamento (Landau, 2005: 29-30; Russell, 1995: s/p). E mesmo quando são organizadas exposições temporárias, as obras são expostas na casa de modo a parecer que haviam sempre estado ali (Russell, 1995: s/p).

O ateliê, por sua vez, envolveu um maior processo de investigação, interpretação e preparação para a sua mediação enquanto espaço de trabalho, primeiro de Pollock e depois de Krasner. Após a morte de Krasner, aquele espaço do celeiro não era mais do que um armazém – “sem o artista, as suas pinturas e os seus utensílios de pintura, estava simplesmente vazio” (Reijnders, 2013: 147) – e a questão inicial seria sobre como adequadamente o transformar num espaço de museu. Apesar de não o ter especificado no testamento, Krasner confidenciou aos seus executores que não queria outros artistas a trabalhar ali, o que imediatamente excluiu a possibilidade de desenvolver um programa de residências artísticas (Harrison, [2012]: s/p). Foi então decidido usar o ateliê para a apresentação de uma exposição permanente de fotografias e painéis de texto que traçasse a história da vida e carreira dos dois artistas: “O interior branco neutro, com apenas algumas marcas da pintura de Krasner evidentes nas paredes de *Homasote*, parecia ideia para esse propósito” (Harrison, [2012]: s/p).<sup>235</sup>

Durante a investigação para a realização dos painéis, Meg Perlman, diretora fundadora do museu, nos vários contactos que estabeleceu com amigos de Pollock que tinham frequentado a casa e o ateliê, foi informada de que provavelmente encontraria

---

<sup>235</sup> Foi durante a intervenção realizada em 1953 que Pollock revestiu todo o interior do ateliê e o pintou de branco.

algo interessante sob o chão existente, como se podia perceber pelas fotografias do ateliê tiradas por Hans Namuth entre 1947 e 1950 (Harrison, [2012]: s/p). Descobriu-se, de facto, que na remodelação que Pollock tinha feito no celeiro em 1953 uma nova camada havia sido colocada sobre o chão original de madeira para isolar e aquecer o edifício. Entre 1987 e 1988, uma equipa de conservadores procedeu à remoção (e consequente identificação e armazenamento) desse piso mais recente, revelando que sob ele as tábuas originais estavam intactas e possuíam ainda os resíduos de tinta de algumas das mais célebres obras de Pollock realizadas naquele lugar.

Essa revelação acabou por se tornar central no processo de musealização da casa e sobretudo do ateliê: a superfície pintada do chão foi estabilizada e mantida como um testemunho, em primeira mão, do inovador processo de trabalho de Pollock. “Esta descoberta mudou radicalmente o foco da exposição no ateliê de uma apresentação didática sobre os dois artistas para uma evocação dramática da famosa e ainda controversa técnica de pintura de Pollock”(Harrison, [2012]: s/p). Assim, à linha cronológica da vida dos dois artistas traçada nos painéis expostos nas paredes do ateliê foi acrescentada uma explicação sobre a descoberta e o restauro do chão, e por baixo da janela da parede norte foram expostas algumas latas de tinta e pincéis usados pelos artistas.

O espaço pode ser entrado e percorrido (para o que se deve calçar uns sapatos específicos fornecidos para o efeito), o que permite um contacto direto com os vestígios do trabalho de um dos mais importantes pintores do século XX:

The floor proved to be a remarkable artifact. Its allover coverage showed clearly that many of Pollock’s poured paintings were small, dispelling the misconception that they were all huge. Specific marks visible in the period photographs were seen to be intact, and the colors, sealed away from light for 34 years, were as bright and fresh as the day Pollock laid them down. Gestures analogous to those in the paintings are evident, and the positions of specific works can be verified.<sup>236</sup> (Harrison, [2012])

---

<sup>236</sup> “O chão provou ser um artefato notável. A sua cobertura geral mostrou claramente que muitas das pinturas “derramadas” de Pollock eram pequenas, dissipando a ideia de que todas elas eram enormes. Marcas específicas visíveis nas fotografias da altura foram encontradas intactas, e as cores, protegidas da luz durante 34 anos, estavam tão brilhantes e frescas como no dia em que Pollock as utilizou. São evidentes os gestos análogos aos das pinturas, e as posições de obras específicas podem ser confirmadas.”

Assim, mais do que Lee Krasner (que efetivamente usou aquele espaço durante mais tempo do que o marido), é em torno da prática de Pollock que a musealização do ateliê se desenvolve, com o chão apresentado como a maior evidência de um processo artístico inovador, que marcaria decididamente o desenvolvimento da arte moderna e contemporânea:

[...] in the barn that doubled as his studio, he [Pollock] is vividly present, above all in the phantasmagoric paint marks on the floor, almost every one of which has been traced by scholars to whatever painting was worked on in that particular place.<sup>237</sup> (Russell, 1995: s/p)

O enorme interesse que o ateliê de Pollock – ou mais concretamente o seu chão – tem gerado tanto em académicos e investigadores como no público em geral pode encontrar alguma justificação no mito do génio artístico solitário, referido no ponto 1.2., e que foi perpetuado pelas fotografias de artistas nos seus ateliês, divulgadas sobretudo no início do século XX.<sup>238</sup> Muitos artistas identificados com o Expressionismo Abstracto, como Pollock, contribuíram também para este mito, e as inúmeras fotografias e dois vídeos que Hans Namuth realizou do artista a trabalhar têm aqui um papel essencial.<sup>239</sup> Consequentemente, “o seu ateliê-celeiro [...] adquiriu uma aura correspondente como um dos mais importantes lugares da criação contemporânea: um espaço banal tornado mágico porque uma abordagem excitante e original à pintura foi desenvolvida no seu interior” (Peppiatt e Bellony-Rewald, 1983: 182). Alguns autores defendem até que mais do que as próprias obras de Pollock, são as imagens do artista a trabalhar que estão na base de toda a reflexão sobre o seu trabalho. Seria por isso

---

<sup>237</sup> “No celeiro que funcionava como o seu ateliê, ele [Pollock] está vividamente presente, sobretudo nas marcas fantasmagóricas de tinta no chão, que foram quase todas identificadas por investigadores com qualquer pintura que tivesse sido feita naquele lugar em particular.”

<sup>238</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre esta questão ver, por exemplo, os estudos que Rachel Esner tem dedicado ao tema: ESNER, Rachel. (2012). “Visiting Delaroche and Diaz with L’Illustration”. In *Nineteenth Century Art Worldwide*, 11 (Nº 2). Disponível em <http://www.19thc-artworldwide.org/summer12/rachel-esner-visiting-delaroche-and-diaz-with-lillustration>; ESNER, Rachel. (2012). “Nos artistes chez eux. L’image des artistes dans la presse illustrée”. In BONNET, Alain (Ed.), *L’Artiste en représentation: images de l’artiste au XIX<sup>ème</sup> siècle*. Lyon: Musée Municipal/ Laval, Musées de Laval. pp. 139-149; ESNER, Rachel. (2013). “In the Artist’s Studio with L’Illustration”. In *RIHA Journal* (0069). Disponível em <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esnerlillustration>.

<sup>239</sup> Para mais sobre este assunto, ver Jones (1996, pp. 72-80).

expectável que a abertura do seu ateliê ao público provocasse uma grande curiosidade, não pelos objetos que ele pudesse expor, mas sobretudo pelo documento que ele é de um ato criativo inovador:

It was [there] that between 1947 and 1950, Pollock executed a series of masterpieces that literally changed the face of painting: works that carried the visible traces of their making – drips, handprints, the junk on the floor. [...] Never before has the act of painting produced such spectacle. It was only logical that people felt compelled to penetrate the studio and to seek the means to try and seize the artist in the process of creation.<sup>240</sup> (Reijnders, 2013: 147)

É neste sentido que Ellen Landau descreve a viagem que os visitantes do ateliê de Pollock necessariamente têm de empreender até à extremidade leste de Long Island como uma espécie de peregrinação para visitar e observar uma relíquia sagrada: “A remoção obrigatória do calçado antes de entrar no celeiro reenforça a solenidade em encontrar um local onde a verdadeira criatividade se manifestou” (2005: 29). Este aspeto mostra claramente a relevância que o ateliê de artista na sua conceção tradicional enquanto espaço privilegiado de inspiração artística ainda possui atualmente. Ainda que, no caso de Pollock e Krasner, a instituição seja constituída também por uma casa-museu, é sobretudo a possibilidade de entrar efetivamente no espaço do ateliê que atrai os investigadores, artistas e visitantes que ali se deslocam frequentemente; “O facto de dois importantes artistas do expressionismo abstrato [...] terem usado este ateliê apenas aumenta a sua capacidade indutora, adicionando um apelo emocional a um público mais amplo e diversificado” (Landau, 2005: 29).

---

<sup>240</sup> “Foi ali que, entre 1947 e 1950, Pollock executou uma série de obras-primas que mudaram literalmente a face da pintura: obras que carregavam os traços visíveis da sua produção – gotejamentos, marcas de mãos, o lixo do chão. [...] Nunca antes o ato de pintar produziu tal espetáculo. Era lógico que as pessoas se sentissem compelidas a penetrar no ateliê e a procurar maneiras de apreender o artista no processo de criação.”

*MUSÉE GUSTAVE MOREAU*<sup>241</sup>  
*une maison-atelier unique à Paris*  
Paris

O Musée Gustave Moreau é aquele que talvez mais se distancia dos outros exemplos referidos ao longo deste estudo. Não só pelas características da obra do artista – próxima do Simbolismo, com uma predileção pela pintura de cenas bíblicas – como também pela sua data de abertura – foi o primeiro museu monográfico a abrir em Paris, em 1903; e pelas características do próprio museu, efetivamente pensado ao pormenor pelo próprio Gustave Moreau tendo como base a sua casa e ateliê.

Preocupado não só em controlar o modo como a sua obra era vista pelo público, mas principalmente em mostrar a quantidade de trabalho produzida durante a sua vida (Rodriguez, 2000: 206), Moreau decide criar um museu com toda a sua produção artística. A partir de então dedica-se ao inventário de toda a sua obra (no qual inclui não só as pinturas terminadas como também os desenhos, esboços, esquiços e rascunhos), tenta tomar posse de obras que havia cedido anteriormente, e raramente participa em exposições temporárias, como se a partir de então a sua obra apenas pudesse ser vista no conjunto pensado e preparado pelo próprio artista no seu lugar de trabalho. De facto, a partir de 1880 Moreau dedica o seu tempo quase exclusivamente ao ensino (foram, de facto, apenas alguns dos seus alunos os poucos que acederem ao ateliê propriamente dito do pintor) e à organização do seu museu pessoal:

Dans le prolongement de cette activité professionnelle, il met l'accent sur l'éducation, afin de montrer au public ce que celui-ci ne connaît pas, le processus complet de la démarche artistique. En exposant toutes les étapes de son cheminement, l'artiste refuse l'échantillonnage des musées qu'il connaît ou celui des expositions temporaires.<sup>242</sup> (Rodriguez, 2000: 206)

Em 1895 o arquiteto Albert Lafon é encarregue de efetuar os trabalhos de transformação dos espaços da casa e ateliê em museu de acordo com as indicações

---

<sup>241</sup> Figuras 32 a 40 (Anexo 1 – Imagens)

<sup>242</sup> “No prolongamento desta atividade profissional, concentra-se na educação a fim de mostrar ao público aquilo que ele não conhece, o processo completo da criação artística. Ao expor todas as etapas da sua jornada, o artista recusa a seleção dos museus que conhece ou das exposições temporárias.”



estritas de Moreau.<sup>243</sup> Como a distribuição e as dimensões originais das divisões da casa não tinham capacidade para acolher os quadros maiores do pintor, foi necessário proceder-se a algumas profundas transformações, nomeadamente a criação, no 2º e 3º pisos, de dois amplos salões – designados como ateliês – interligados entre si por uma escadaria em espiral, e concebidos de modo a oferecer o máximo de espaço para a apresentação de obras. Para este efeito, foram sacrificados o ateliê original de Moreau, bem como o pequeno jardim que até então existia na frente da casa. Uma parte do apartamento dos pais do artista, no primeiro andar, foi mantida, assim como algumas divisões no rés-do-chão (Rodriguez, 2000: 204).<sup>244</sup> Os grandes ateliês dos dois pisos superiores foram, por sua vez, especificamente pensados por Moreau para a exposição da maior parte das suas obras de pintura, aguarela e desenho. Os quadros de grandes dimensões, alguns inacabados, foram dispostos ao longo de todo o espaço das paredes, enquanto que para os desenhos e aguarelas foram criados armários específicos para armazenamento e visualização. Alguns quadros foram por sua vez expostos em cavaletes de madeira, numa direta alusão ao ateliê que aquele espaço outrora teria sido:

L'un des atouts majeurs du musée Gustave Moreau tient dans une muséographie spectaculaire restée inchangée depuis l'origine. La présentation des aquarelles dans un meuble tournant et plus de quatre mille dessins dans des panneaux pivotants qui sortent de la muraille accentue l'irréalité du lieu et de l'œuvre. La présentation d'œuvres sur chevalets témoigne de ce qui fut un atelier avant de devenir un musée.<sup>245</sup>

<sup>243</sup> Para mais sobre a história da constituição do museu, ver: <https://en.musee-moreau.fr/artists-house-house-museum>.

<sup>244</sup> As divisões da antiga residência dos pais de Moreau foram cuidadosamente organizadas pelo artista com diferentes objetos pertencentes à família, configurando um “pequeno museu sentimental,” (conforme é designado no texto de introdução ao museu, apresentado na entrada do mesmo) – um formato próximo dos museus de memória. Não se trata da residência tal como era quando os pais de Moreau lá viviam, mas antes de um “arranjo simbólico orquestrado pelo artista através das suas lembranças e daquelas dos seus ente queridos”: “o arranjo é feito para a eternidade e não para a vida quotidiana.” (L'appartement de Gustave Moreau, In <http://musee-moreau.fr/maison-dartiste-maison-musee/lappartement-de-gustave-moreau>). Moreau terá deixado instruções a Henri Rupp (1837-1918), seu legatário universal, para manter esse primeiro piso fechado ao público, o que aconteceu até 1991, data em que os espaços da casa passaram a fazer parte do circuito museológico (Liefoghe, 2013: 102). Segundo Liefoghe, este aspeto revela uma mudança na abordagem aos desejos do artista por parte dos responsáveis pelo museu: “do respeito piedoso pelos presumíveis desejos de Moreau para uma validação dos interesses da história da arte” (2013: 100). A isto acrescenta-se ainda uma nova remodelação, em 2013, que permitiu restaurar e abrir ao público algumas divisões do rés-do-chão da casa conforme se encontrariam na data da abertura do museu, bem como criar novas reservas e salas de consulta, estudo e investigação. Para mais sobre este projeto de reabilitação do ateliê-museu ver <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Mecenat/Articles-a-la-une/Devenez-mecene-du-musee-national-Gustave-Moreau>; e <http://www.culture.gouv.fr/Actualites/La-nouvelle-vie-du-musee-Gustave-Moreau>.

<sup>245</sup> *Maison d'artiste – Maison musée*, In <http://musee-moreau.fr/maison-dartiste-maison-musee>. “Um dos principais sucessos do museu Gustave Moreau reside numa espetacular museografia que permaneceu inalterada desde a sua

Numa dedicação extrema e rigorosa, Moreau aumentou algumas obras, terminou outras, e redigiu textos explicativos de alguns dos seus trabalhos, de modo a evitar interpretações erradas, e preparando assim a compreensão póstuma da sua obra. Em setembro de 1897, redige o seu testamento definitivo, legando o seu museu.<sup>246</sup>

Após a morte de Moreau é Henri Rupp, o seu legatário universal, quem continua o trabalho de inventário e classificação das cerca de 25000 peças do museu, preparando a sua abertura ao público. No entanto, o legado não é imediatamente aceite pelo Estado que demora em perceber o projeto artístico global de Moreau. Segundo Veronique Rodriguez, os especialistas consultados não apoiaram a aceitação da doação do museu por este conter poucas obras acabadas, considerando que acolher uma coleção de esboços e desenhos poderia abrir “um precedente perigoso” (2000: 209). Em 1902 a doação é finalmente aceite pelo Estado, e o museu é aberto ao público em Janeiro do ano seguinte.

No âmbito desta investigação, interessam sobretudo os dois pisos superiores do *Musée Gustave Moreau* que revelam uma articulação entre ateliê e museu posta em prática pelo artista já em finais do século XIX, e podem constituir-se como um modelo distinto de acolhimento do ateliê no museu. Algumas características permitem identificar essa dupla natureza dos espaços que é significativa tendo em conta não só o caráter inacabado de muitas obras de Moreau, como também a opção do artista em limitar o acesso ao ateliê durante a sua vida (Liefoghe, 2013: 91, 93), desejando no

---

origem. A apresentação das aguarelas num móvel rotativo e mais de quatro mil desenhos em painéis com um suporte giratório que saem da parede acentuam a irrealidade do lugar e da obra. A apresentação de obras em cavaletes testemunha o que era um ateliê antes de se tornar um museu.”

<sup>246</sup> *Je lègue ma maison, sise 14 rue de La Rochefoucauld, avec tout ce qu'elle contient, peintures, dessins, cartons, etc., etc., travail de cinquante années, comme aussi ce que renferment, dans la dite maison, les anciens appartements occupés jadis par mon père et ma mère: à l'État ou à son défaut à la Ville de Paris ou à son défaut à l'École des beaux-arts ou à son défaut à l'Institut de France (Académie des beaux-arts) à cette condition expresse de garder toujours, ce serait mon vœu le plus cher, ou au moins aussi longtemps que possible, cette collection, en lui conservant ce caractère d'ensemble qui permette toujours de constater la somme de travail et d'efforts de l'artiste pendant sa vie.* (Rodriguez, 2000: 205) / “Lego a minha casa, localizada em 14 rue de La Rochefoucauld, com tudo o que contém, pinturas, desenhos, cartões, etc., etc., trabalho de cinquenta anos, como também o que está contido na dita casa, os antigos apartamentos anteriormente ocupados por meu pai e minha mãe: ao Estado ou na sua ausência à cidade de Paris, ou na sua ausência à Escola de Belas Artes, ou em sua ausência ao Institut de France (Academia de Belas Artes) nesta condição expressa de manter para sempre, seria meu desejo mais querido, ou pelo menos tanto tempo quanto possível, esta coleção, preservando este caráter de conjunto que permite sempre constatar a totalidade do trabalho e dos esforços do artista durante a sua vida.”

entanto abri-lo ao público após a morte.<sup>247</sup> Moreau decide destruir o seu ateliê original, onde efetivamente trabalhou durante a maior parte da sua carreira, para dar lugar a duas “futuras galerias de museu sob o pretexto de extensos ateliês” (Liefoghe, 2013: 89, 93). E ainda que estas duas grandes salas tenham sido criadas com o propósito de servirem de salas de exposição, elas poderiam ter sido apresentadas como antigos ateliês.<sup>248</sup> No entanto, Moreau claramente não pretendeu deixar um ateliê “como se fosse apanhado num momento de produção” (Liefoghe, 2013: 94), acabando por configurar um espaço ambíguo cujo formato e características o situam no limiar entre *ateliê* e *museu*:

[...] le peintre ne laisse pas pour autant un atelier en désordre. Ses notes témoignent clairement qu’il a aménagé son atelier en musée. La forme qu’il lègue n’est finalement ni l’un, ni l’autre, le relais de l’atelier étant la médiation nécessaire aux conditions de présentation de son œuvre en musée.<sup>249</sup> (Rodriguez, 2000: 208)

De facto, se arquitetonicamente os dois últimos pisos do museu correspondem ao ateliê tradicional de pintura – pé direito elevado; iluminação natural feita através de grandes janelas na fachada norte; salamandra para aquecimento do espaço – o modo como Moreau concebeu a exposição dos trabalhos remete para o modelo expositivo nos museus do século XIX – paredes pintadas de rosa escuro/bordeux e quadros emoldurados pendurados de forma simétrica em toda a extensão de parede disponível (Liefoghe, 2013: 92). O uso de vitrinas, ainda que para mostrar pequenas maquetas em cera e materiais de trabalho do pintor (o seu estojo de aguarelas, por exemplo), remete também, como se referiu atrás, para um processo de musealização tradicional do objeto artístico.

---

<sup>247</sup> Esta opção de muitos artistas ao longo da história da arte, em esconder ou evitar mostrar os seus processos de criação e produção artística e apresentar preferencialmente a obra de arte já completa, é analisada em ESNER, Rachel, et al. (Eds.). (2013). *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amesterdão: Amsterdam University Press, com uma secção dedicada precisamente a Gustave Moreau (Liefoghe, 2013).

<sup>248</sup> Como já foi referido, é comum em algumas casas-museu de artistas a recriação do ateliê num espaço ao qual ele não corresponderia originalmente, mas que enquanto museu, passa a funcionar como a exposição de um “espaço de trabalho fictício” (Bianchi, 2016: 182).

<sup>249</sup> “[...] o pintor não deixa um ateliê em desordem. As suas notas mostram claramente que ele transformou o seu ateliê num museu. No final, a forma que ele lega não é nem um nem outro, sendo a substituição do ateliê a mediação necessária às condições de apresentação de seu trabalho no museu.”

Uma outra instância que imediatamente denuncia a ambiguidade ateliê/museu presente nos dois últimos pisos do Musée Gustave Moreau é o uso de cavaletes para expor algumas pinturas. Todas as obras colocadas neles estão emolduradas, o que reforça a estranheza dessa combinação de elementos, como se os cavaletes servissem apenas para relembrar os visitantes de que aqueles espaços foram outrora usados pelo artista (ainda que por pouco tempo) como ateliê (Liefvooghe, 2013: 93-94). E ainda que contraste com a apresentação ordenada dos quadros nas paredes, a presença de alguns cavaletes não interfere com a sensação prevalecente de que aquele é um espaço de museu e não de ateliê.

Por sua vez, a organização temática das pinturas difere do modo como estas eram expostas no museu. A maioria dos museus da altura eram organizados segundo uma sequência cronológica de obras de arte, de modo a que o visitante pudesse ir percorrendo todos os períodos artísticos e assim apreendendo as transformações e desenvolvimentos de cada época e estilo. Moreau subverte essa organização e, talvez devido à vertente pedagógica pela qual se interessou nos últimos anos de vida, introduz uma diferença essencial entre o seu museu e a instituição museológica de finais do século XIX: a disposição das obras é feita de acordo com as temáticas que o pintor desenvolveu ao longo da sua carreira. Simultaneamente, e de modo a controlar ele mesmo essa distribuição temática das obras, Moreau mantém todo o seu trabalho reunido no lugar onde ele teve origem, de modo a poder contextualizá-lo através da exposição simultânea dos desenhos ou esboços que informam sobre a concepção das pinturas:

Le peintre a refusé d'isoler « une chose de son univers, pour qu'elle soit attentivement regardée ». Il a préféré les laisser dans leur espace naturel plutôt que de montrer ces travaux transformés par la singulière manière de regarder que provoque le musée. Pour ce faire, Moreau a converti son atelier en musée. La glorification de son œuvre nécessite la médiation de l'atelier en tant que lieu de la démarche artistique personnelle.<sup>250</sup> (Rodriguez, 2000: 207-208)

---

<sup>250</sup> “O pintor recusou-se a isolar “uma coisa do seu universo, para que ela seja atentamente observada.” Preferiu deixá-las no seu espaço natural em vez de mostrar essas obras transformadas pelo modo singular de olhar que o museu provoca. Para fazer isso, Moreau converteu o seu ateliê num museu. A glorificação do seu trabalho requer a mediação do ateliê enquanto lugar para o processo artístico pessoal.”

Os elementos que mais originalmente subvertem o comportamento tradicional de uma visita a um museu e potenciam uma aproximação à natureza do espaço enquanto ateliê, talvez sejam os invulgares móveis de madeira especificamente instalados por Henri Rupp para acolher os imensos desenhos, estudos a cor e aguarelas (Liefoghe, 2013: 94-95) selecionados por Moreau para serem expostos permanentemente. Em ambos os pisos, sob os peitoris das janelas, foi colocada uma série de armários de parede para acolher os 4832 desenhos a lápis e carvão (selecionados de um total de cerca de 8000 e assinados por Moreau nos últimos meses de vida), dispostos em painéis que podem ser manuseados. Na primeira galeria do 3º piso foi colocado um armário independente de madeira para albergar um conjunto de pequenas pinturas a óleo colocadas de ambos os lados de painéis que podem ser puxados. Por fim, na segunda galeria do mesmo piso foi colocado um armário de formato idêntico ao anterior, mas que contém uma seleção de aguarelas emolduradas e colocadas em painéis com dobradiças. Este móvel pode ser rodado de modo a que as aguarelas de cada um dos quatro lados sejam observadas nas perfeitas condições luminosas (Liefoghe, 2013: 96-97). No seu conjunto, estes três dispositivos constituem uma opção original que revela a dedicação com que Moreau definiu a exposição do seu trabalho como um todo e “acentuam a irrealidade do lugar e da obra.”<sup>251</sup>

No entanto, esta opção reforça também a ambiguidade da natureza dos espaços. Por um lado, a apresentação dos trabalhos de acordo com o *medium* confere-lhes um estatuto diferente de apenas estudos preparatórios, instaurando-os como obras de arte em pleno direito, para o que contribui também o facto de a maior parte deles estar emoldurados. Por outro lado, o método de exposição dos desenhos e aguarelas em móveis de madeira remete muito diretamente para o seu caráter de arquivo. E enquanto materiais de arquivo estes trabalhos ligam-se diretamente com o ateliê de artista pois documentam o processo criativo de Moreau: “[...] enquanto que as paredes da galeria criam uma epifania da obra de Moreau na sua coerência final, aqueles armários desafiam essa ilusão, abrindo-se em vez disso em direção a um arquivo que realmente documenta o processo de criação e os seus subprodutos” (Liefoghe, 2013: 95).

---

<sup>251</sup> *Maison d'artiste – Maison Musée*, In <http://musee-moreau.fr/maison-dartiste-maison-musee>

Se os desenhos preparatórios, estudos a cor e aguarelas documentam, de facto, o processo criativo de Moreau, este só é efetivamente reconstruído por iniciativa do visitante. Ou seja, devido à organização desses documentos por *medium*, os diversos estudos relacionados com a criação de uma determinada pintura não são apresentados em conjunto numa sequência lógica, mas encontram-se antes dispersos pelos diferentes armários. Cabe ao visitante manipular os armários de modo a tentar reconstruir por ele mesmo o processo de trabalho de Moreau. Este papel ativo que o visitante do Musée Gustave Moreau deve assumir reflete-se também, por exemplo, na possibilidade de pegar num dos vários bancos de madeira existentes pelo espaço e sentar-se a folhear os armários com os desenhos; ou ser ele próprio a pegar numa das folhas, com as notas explicativas de Moreau sobre a sua pintura, e que obrigam a deambular pelos ateliês em busca da obra a que se referem. Este visitante preferencialmente curioso e ativo do Musée Gustave Moreau difere claramente do visitante de um museu tradicional do século XIX, e esta característica informa também sobre a dupla natureza daquele espaço museológico.

De facto, aparentemente o *Musée Gustave Moreau* não parece tratar-se de um antigo ateliê, e a primeira impressão é de que o artista pretendeu simplesmente mostrar a totalidade da sua criação e não o processo que levou a ela, numa espécie de autopromoção característica de muitas casas-museu criadas em finais do século XIX. É o deambular pelos espaços que permite tomar consciência dos elementos que aludem ao ateliê bem como das opções de exposição que requererem manipulação. No entanto, falta informação no próprio local sobre as opções tomadas por Moreau no seu projeto de musealização que permitam perceber claramente que se pode e deve mexer e consultar os documentos dos armários e que muitos deles são trabalhos preparatórios das pinturas expostas. Ou seja, a iniciativa para manipular os armários deve partir do visitante, mas à partida ele não sabe que o pode fazer. E como de um modo geral a exposição se assemelha muito à de um museu tradicional, muitos daqueles desenhos preparatórios serão experienciados como obras de arte finalizadas. Em contraponto, o caráter inacabado de muitas pinturas de Moreau pode contribuir para uma experiência mais próxima da atividade criativa do artista e, consequentemente do espaço enquanto ateliê,

o que para Sandra Kisters não é o suficiente para informar realmente sobre o método de trabalho do artista: “Então novamente, a promessa de conhecimento não é cumprida; somos deixados apenas com o génio e a produtividade de Moreau.” (2013: 26).

*101 SPRING STREET*  
*Judd Foundation*  
Soho, Nova Iorque, EUA

Em Maio de 2013, após três anos de intenso e minucioso trabalho de renovação e recuperação, abre ao público a antiga casa e ateliê de Donald Judd (1928-1994), 101 Spring Street, em Nova Iorque, com todos os objetos e obras de arte tal como haviam sido instalados pelo artista. Apesar de não se configurar como um ateliê-museu do ponto de vista mais tradicional, começou por receber visitas de pequenos grupos, por marcação, e desde 2015 abre dois dias por semana, estando o rés-do-chão a funcionar como galeria de exposições temporárias. Ali, as obras de arte de outros artistas são instaladas e expostas num diálogo direto com o espaço existente e tendo sempre em conta os pressupostos de Judd, para quem a colocação de uma obra de arte no espaço era tão importante quanto a própria obra em si.

O edifício de ferro fundido com cinco andares em 101 Spring Street (nome da rua pelo qual o edifício passou a ser conhecido) foi adquirido por Judd em 1968, e situa-se no bairro que mais tarde ficaria conhecido como Soho. Logo em 1969 o artista dá início à renovação do espaço, dedicando-se a ela até à data da sua morte. Usando-o como residência e ateliê, este terá sido o local onde pela primeira vez Judd desenvolveu o conceito de instalação permanente, com as primeiras aplicações concretas desta ideia a materializarem-se na instalação das obras de arte (suas e de outros artistas), dos objetos e do mobiliário naquele espaço. Sobre isto, Judd escreveu:

My requirements were that the building be useful for living and working and more importantly, more definitely, be a space in which to install work of mine and of others. [...] I spent a great deal of time placing the art and a great deal designing the renovation in accordance. Everything from the first was intended to

be thoroughly considered and to be permanent, as, despite several, it still is.<sup>252</sup>  
(1989)

São várias as características do próprio edifício que funcionam como uma espécie de prolongamento da obra de Judd, o que o terá atraído para adquirir o espaço e o usar para viver e trabalhar: a utilização de ferro fundido na construção; a repetição das formas; as amplas janelas na fachada; e o plano aberto de cada um dos pisos. Talvez por isso logo desde início ficou claro para o artista que o seu objetivo seria reparar o edifício e não alterá-lo completamente:

I thought the building should be repaired and basically not changed. It is a 19<sup>th</sup> century building. It was pretty certain that each floor had been open, since there were no signs of original walls, which determined that each floor should have one purpose: sleeping, eating, working. The given circumstances were very simple: the floors must be open; the right angle of windows on each floor must not be interrupted; and any changes must be compatible.<sup>253</sup> (Judd, 1989: s/p)

Assim, foi a própria disposição do edifício em cinco pisos abertos que potenciou a atribuição de uma função específica a cada um deles. No piso de entrada (a galeria) encontravam-se algumas obras de arte colocadas por Judd, que se mantiveram no mesmo lugar mas que atualmente são acompanhadas pela instalação de exposições temporárias – “É como se se fosse uma espécie de espaço espiritual para o trabalho ser mostrado exatamente como Judd pretendia” (Michel, 2013: s/p). O segundo piso, (espaço de refeições) contém a cozinha e a sala de jantar – “[...] é onde a família passou a maior parte do seu tempo. Tem mobília construída por Judd e um teatro de marionetas. Não longe da cozinha existe um forno barrigudo que foi durante muito tempo a única fonte de calor” (Michel, 2013: s/p). O ateliê de Judd encontrava-se no terceiro piso (espaço de trabalho), com a sua secretária virada para a janela – “[...] um

---

<sup>252</sup> “Os meus requisitos eram que o edifício fosse útil para viver e trabalhar e sobretudo, mais definitivamente, um espaço para instalar obras minhas e de outros. [...] Gastei uma grande quantidade de tempo a colocar a arte e uma grande quantidade de tempo a desenhar a renovação de acordo com ela. Desde o início tudo foi destinado a ser cuidadosamente considerado e permanente, como, apesar de muitos, ainda é.”

<sup>253</sup> “Achei que o edifício devia ser reparado e basicamente não alterado. É um edifício do século XIX. Era certo que cada piso estava originalmente aberto, já que não existiam sinais de paredes originais, o que determinou que cada andar deveria servir um propósito: dormir, comer, trabalhar. As circunstâncias dadas eram muito simples: os andares devem estar abertos; o ângulo certo das janelas em cada andar não deve ser interrompido; e quaisquer alterações devem ser compatíveis.”



reino meditativo de ângulos retos; régulas cuidadosamente posicionadas e outros instrumentos de precisão repousam sobre uma mesa de desenho antiga, ecoando a geometria platónica da gigantesca caixa de alumínio que domina o sótão, uma escultura de Judd de 1970” (Lescaze, 2016). No quarto andar Judd criou uma espécie de sala de reuniões e o quinto piso era a zona de descanso, encontrando-se ali os quartos do artista e dos seus filhos. Deste modo, “trabalhando piso por piso, Judd transformou o edifício numa força expressiva da sua estética e preocupações filosóficas, instalando obras de arte e objetos em harmonia com a arquitetura” (Lescaze, 2016: s/p).

Toda esta disposição original da casa, onde nada é arbitrário ou accidental, conscientemente feita por Donald Judd enquanto prolongamento da sua atividade artística e simultaneamente ligada ao seu modo de vida, foi mantida com a abertura do edifício ao público: “O velho edifício do Judd no SoHo funciona como uma espécie de museu Donald Judd, um espaço consagrado à sua vida nos seus detalhes diários e ideais mais elevados. Que os dois tão frequentemente se sobreponham nos espaços que ele criou, remete para a visão singular e para a filosofia consumada do artista” (Lescaze, 2016: s/p). É também neste sentido que se considera aqui o 101 Spring Street não apenas como um ateliê-museu, mas, assim como o de Moreau, um museu *por* artista, na medida em que toda a configuração do espaço foi pensada ao pormenor e realizada pelo próprio artista, com a vontade expressa de que fosse assim mantida em permanência. Em relação a 101 Spring Street, Judd não fala num museu propriamente dito, mas a verdade é que as remodelações necessárias para a sua abertura ao público em conjunto com a própria disposição feita pelo artista, configuram o espaço numa espécie de ateliê-museu. E se se tiver em conta que para Judd os museus nunca foram os espaços ideais para expor e experienciar as suas obras, talvez a instalação do 101 Spring Street – uma espécie de “retrospectiva museológica permanente” – possa ser vista em parte como uma reação pessoal do artista às instituições museológicas mais convencionais (Lescaze, 2016: s/p).

De facto, como já foi referido, Judd considerava da maior importância não só a obra de arte mas o espaço onde ela era exposta, indo contra os métodos expositivos temporários de muitos museus. Como salienta Delfim Sardo, os projetos de Judd

tiveram sempre como ponto de partida “um pensamento sobre a exposição da obra de arte, sobre as condições de instalação, resultado da sua desconfiança em relação aos modelos de acumulação dos museus de arte moderna e contemporânea” (2007: 87). Para o artista, a instalação de um trabalho era contemporânea da sua criação, dedicando o mesmo tempo e energia a idealizar tanto a instalação quanto a obra em si. Sobre isto escreveu:

The installation of my work and of others is contemporary with its creation. The work is not disembodied spatially, socially, temporally, as in most museums. The space surrounding my work is crucial to it: as much thought has gone into the installation as into a piece itself. [...] My work and that of others is often exhibited badly and always for short periods. Somewhere there has to be a place where the installation is well done and permanent. This obviously implies that museums are inadequate for their job. [...] My work and that of my contemporaries that I acquired was not made to be property. It's simply art. I want the work I have to remain that way.<sup>254</sup> (Judd, 1977)

Crítico dos museus de arte moderna e contemporânea, e sobretudo da impermanência com que eram expostos os seus trabalhos e os dos seus colegas artistas (como Dan Flavin ou Claes Oldenburg, entre outros) Judd não só dedica alguns textos a estas questões, como também as materializa no seu espaço de vida e trabalho. De facto, conforme refere Putman, o descontentamento com o modo como muitos museus expunham e manuseavam os seus trabalhos, levou alguns artistas a criar os seus próprios espaços de exposição, e o próprio Judd “ressentia-se do facto de um curador ter controlo sobre a exposição da obra de um artista e considerava que o único modo de garantir que a sua escultura era exposta de modo satisfatório era instalá-la pessoalmente” (2009: 188-189).

Para além disso, ao instalar ele próprio as obras no seu espaço privado de vida e trabalho, Judd não só punha em prática os principais pressupostos da sua atividade

---

<sup>254</sup> “A instalação do meu trabalho e de outros é contemporânea da sua criação. A obra não é desincorporada espacialmente, socialmente, temporalmente como na maior parte dos museus. O espaço em redor do meu trabalho é crucial para ele: tanta reflexão foi dedicada à instalação como à própria peça. [...] A minha obra e a de outros é frequentemente mal exposta e sempre por períodos curtos. Tem de existir algures um lugar onde a instalação seja bem feita e permanente. Isto sugere, obviamente, que os museus são inadequados para o seu trabalho. [...] A minha obra e a dos meus contemporâneos que eu adquiri não foi feita para ser propriedade. É simplesmente arte. Quero que as obras que possuo permaneçam assim.”

artística, como também se rodeava de material que lhe permitia pensar e projetar novos trabalhos futuros. Mais uma vez, a suas palavras são elucidativas:

I have learned a great deal by having other artists work always present. It's the only way to understand their work. Galleries and museums provide information but not a situation for comprehension. I've always needed my own work in my own space to understand it and to think of further pieces. The brief time of gallery and museum exhibitions would be ultimately fatal if it were not for the permanence of my own installations. The interrelation of the architecture of 101 Spring Street, its own and what I've invented with the pieces installed there, has led to many of my newer, larger pieces, ones involving whole spaces. Several main ideas have come from thinking about space and situation of that building.<sup>255</sup>  
(Judd, 1977)

Simultaneamente, o próprio espaço servia ao artista como condicionante essencial de trabalho. Isto é, a especificidade daquele lugar ditava algumas características das obras criadas ali: “Finalmente, o edifício continha mais obras de outros do que minhas, mas pensei em muitos trabalhos com relação a ele, rejeitados de início porque eram elaborados e ocupavam muito espaço, e assim iam contra a natureza do edifício” (Judd, 1989).

É por isto que Judd desejava que as suas propriedades fossem preservadas e mantidas tal como ele as havia cuidadosa e criteriosamente instalado: “Muito pouco é deixado em qualquer período com as intenções originais evidentes. Eu estou a tentar fazê-lo. [...] Tenho de defender o que fiz; é urgente e necessário fazer o meu trabalho perdurar na sua primeira condição” (Judd, 1977). Quase como havia feito Moreau mais de meio século antes, também Judd definiu a partir da sua casa e ateliê o modo como a sua obra melhor devia ser apreendida e percebida pelo público – “De certa forma foi o seu museu Gustave Moreau” (Bernard, n/d). E talvez por isso mesmo terá sido tão

---

<sup>255</sup> “Aprendi bastante ao ter a obra de outros artistas sempre presente. É o único modo de perceber o seu trabalho. As galerias e os museus providenciam informação mas não uma situação para a compreensão. Sempre precisei do meu próprio trabalho no meu próprio espaço para o perceber e para pensar em mais peças. O breve período de exposições das galerias e museus seria fatal se não fosse pela permanência das minhas próprias instalações. A interrelação entre a arquitetura de 101 Spring Street, a sua própria e o que eu inventei com as peças instaladas lá, levou a muitas das minhas peças mais recentes e maiores, que envolvem espaços inteiros. Várias ideias principais vieram de pensar sobre o espaço e a situação daquele edifício.”

importante para os filhos de Judd, ambos co-diretores da Judd Foundation,<sup>256</sup> restaurar, preservar e abrir ao público o edifício<sup>257</sup> de modo a irem de encontro a um dos principais desejos do artista: ter o seu trabalho exposto numa instalação permanente pensada por si para um espaço específico. Assim, não se tratou apenas de preservar a obra de Judd, mas preservá-la no lugar onde ela podia ser melhor apreciada e compreendida, numa união entre arte e vida que o artista sempre procurou alcançar. Talvez mais do que em qualquer outro exemplo, aqui a musealização do espaço foi fiel à “configuração ‘ideal’ do artista que organiz[ou] a sua própria exposição permanente” (Bianchi, 2016: 182), por contraponto a ateliês-museu que, não tendo sido organizados pelos próprios artistas, foram reconstruídos e apresentados como supostamente teriam sido no tempo em que o artista os usou e que por isso tendem a ser lugares fictícios, perdendo a sua autenticidade.

[...] tandis que, par exemple, chez Moreau, nous sommes face aux choix et à la sélection d’un certain nombre d’appariements mis en place par l’artiste, dans des maison/musées, telles que la résidence de Morandi à Bologne ou de Monet à Giverny, nous sommes face à la mise en exposition d’un lieu de travail fictif. Autrement dit, à l’accrochage idéal de l’artiste qui organise sa propre exposition permanente, s’oppose la reconstitution stéréotypée d’un atelier fantasmatique.<sup>258</sup> (Bianchi, 2016: 182)

Ao contrário de alguns exemplos descritos atrás, Judd não legou a sua casa e ateliê ao Estado. Em certa medida, a permanência do 101 Spring Street era uma condicionante inerente à sua configuração pelo próprio artista enquanto uma extensão da sua obra, e não foram feitos, para além disso, quaisquer planos pelo artista para a sua manutenção posterior. Esta tarefa coube aos seus herdeiros, que, após a morte de Judd, se viram confrontados com a questão de como gerir o legado de um artista cujas obras

---

<sup>256</sup> Criada em 1996 com a missão de preservar as instalações permanentes nos espaços de vida e trabalho de Donald Judd em Nova Iorque e em Marfa, Texas, bem como a sua biblioteca e arquivo. Para mais sobre o propósito da Judd Foundation nas palavras do próprio artista, ver Judd (1977)

<sup>257</sup> A perseverança dos filhos de Donald Judd em restaurar e abrir ao público o 101 Spring Street gerou alguma polémica em torno das decisões tomadas para a obtenção de fundos e financiamento que pudesse cobrir as despesas de um restauro de tal envergadura. Para mais sobre este assunto, ver, entre outros, Lescaze (2016).

<sup>258</sup> “[...] enquanto que, por exemplo, na casa de Moreau nos deparamos com as escolhas e a seleção de um certo número de conjuntos configurados pelo artista, em casas-museus, como a residência de Morandi em Bolonha ou de Monet em Giverny, somos confrontados com a exposição de um lugar de trabalho fictício. Por outras palavras, a montagem ideal do artista que organiza a sua própria exposição permanente opõe-se à reconstituição estereotipada de um ateliê de fantasia.”

mais significativas em muitos casos não são transacionáveis (Lescaze, 2016). No caso específico do 101 Spring Street, o esforço foi feito no sentido de se encontrar um compromisso o menos invasivo possível entre o cumprimento da regulamentação sobre a segurança do edifício e sobre a sua acessibilidade enquanto espaço público<sup>259</sup> e as instalações por vezes *descontroladamente impraticáveis* do artista (Lescaze, 2016: s/p). Conforme ressalva Flavin Judd, filho de Donald Judd, o primeiro aspeto a ter em conta no caso do 101 Spring Street é que se trata, antes de mais, de uma casa, onde uma família cresceu e trabalhou, e que só agora é um museu “porque as obras eram tão importantes e tinham uma ressonância duradoura”(Binlot, 2015).

Assim, toda a renovação do edifício<sup>260</sup> teve em conta a manutenção de um equilíbrio entre a conservação do espaço e de todos os objetos e obras de arte tal como Judd os havia disposto, e a possibilidade de o abrir ao público enquanto casa/ateliê-museu dedicado ao artista:

“If you want to know about whether we decided to make a change or not make a change, it depends on what square inch of this place you’re talking about,” Flavin Judd told the New York Times, emphasizing the precision with which the project has been undertaken.

“This has all been toward the goal of having people experience this place as if none of these things we had to do were ever done,” Rainer Judd added. “And from the beginning it’s been a battle between preserving the art and preserving the building.”<sup>261</sup> (2013a)

De modo a manter as características exteriores de um dos poucos edifícios de ferro fundido atualmente em boas condições no Soho, foi essencial proceder à reparação de toda a fachada. O aspeto original foi mantido, mas os grandes vidros existentes foram substituídos por outros com proteção UV e de modo a manter-se controlada a

---

<sup>259</sup> De lembrar que o artista passou os últimos anos da sua vida em Marfa, Texas, deixando o edifício em 101 Spring Street a degradar-se. No início dos anos 1990 Judd ainda tentou reparar a estrutura do prédio, mas o seu orçamento não o permitiu, o que fez com que as obras de restauro e preservação iniciadas pela Judd Foundation por volta de 2010 tivessem de ser cuidadosas e minuciosas.

<sup>260</sup> Para uma enumeração e breve descrição de todas as intervenções realizadas, ver <http://juddfoundation.org/the-restoration/>

<sup>261</sup> “‘Se queres saber se decidimos ou não fazer uma alteração, isso depende de que metro quadrado deste lugar estamos a falar,’ disse Flavin Judd ao New York Times, enfatizando a precisão com a qual o projeto foi levado a cabo.

‘Tudo isto foi em direção ao objetivo de que as pessoas experimentassem este lugar como se nenhuma destas coisas que tivemos de fazer tivessem sido feitas,’ acrescentou Reiner Judd. ‘E desde o início foi uma batalha entre preservar a arte e preservar o edifício’.”

temperatura interior, as janelas não podem agora ser abertas. No interior, foi necessário trocar a escadaria aberta em espiral que atravessava todos os pisos por uma caixa de escada fechada, que fosse de encontro às normas vigentes de segurança para os visitantes, bem como colocar a sinalética devida para as saídas de emergência em caso de incêndio. No entanto, estas alterações não interferiram diretamente com a disposição original do espaço, onde cada objeto mantém uma presença tão forte “como se tivesse sido cuidadosamente escrutinado antes de poder entrar ali, como na verdade foi” (Smith, 2013). De facto, como já se referiu, acreditando que a arte tinha uma relação imediata com o espaço que a rodeava, todos os objetos colocados no 101 Spring Street foram pensados especificamente por Judd para lá, e mesmo com o processo de musealização do espaço foi mantida a sensação de que eles estão no seu devido lugar:

The balance of works is as finely attuned as you would expect from an artist who exercised an almost megalomaniacal level of control; Judd’s hand still seems to direct the space, although the artist has passed on.<sup>262</sup> (Gregory, 2013)

Though the house contains 200 pieces of art and furniture and 1800 household objects, it doesn’t feel cramped or cluttered. Rather, it’s airy and eccentric, dotted with modern art masterpieces. (Seriously. That’s not overstating it.)<sup>263</sup> (Alberts, 2013)

Overall the effect is like Judd’s sculptures – sparse, deliberate, rectilinear, and non-organic. As he said in a 1965 interview [...], “I don’t want it descriptive or naturalistic in any way. So for the time being, I’m left with a fairly geometric sort of arrangement because that doesn’t have any of these things.”<sup>264</sup> (Michel, 2013)

Apesar do sucesso com que o processo de restauro, conservação e abertura ao público do 101 Spring Street foi conseguido e elogiado pela imprensa, não terá sido um empreendimento simples renovar os diferentes pisos de plano aberto e simultaneamente manter a intimidade, a criatividade e o significado cultural do edifício original (Alberts,

---

<sup>262</sup> “O equilíbrio das obras é tão bem sintonizado quanto seria de esperar de um artista que exerceu um nível de controlo quase megalomaniaco; a mão de Judd ainda parece dirigir o espaço, embora o artista tenha falecido.”

<sup>263</sup> “Apesar de a casa conter 200 peças de arte e 1800 objetos domésticos, não parece apertada ou desordenada. Pelo contrário, é arejada e excêntrica, pontuada com obras-primas de arte moderna. (A sério. Isto não é exagerado.)”

<sup>264</sup> “De um modo geral o efeito é como as esculturas de Judd – esparso, deliberado, retilíneo, e não-orgânico. Como ele disse numa entrevista de 1965 [...], ‘Não o quero de forma alguma descritivo ou naturalista. Então, por enquanto, fiquei-me por um tipo de organização bastante geométrico, porque ele não tem nenhuma dessas coisas.’”

2013). Após a inauguração oficial, uma solução encontrada foi restringir o número de pessoas em simultâneo no interior a dois grupos de oito. Assim, o espaço está visitável apenas com visitas guiadas por marcação, o que permite tanto controlar o número de visitantes como também propiciar uma maior proximidade destes com os espaços e com os objetos nele presentes. Por isso não há cordas nem divisórias que delimitam a proximidade com as obras de arte, nem placas informativas ou fichas técnicas. Ou seja, foram reduzidos ao mínimo os elementos característicos de um espaço museológico, de modo a manter o mais fielmente possível não só a configuração dos espaços feita por Judd como também a experiência do visitante neles o que, em última instância, foi o que o artista sempre procurou ao explorar as suas ideias de instalação permanente: “Para além de iluminar a sensibilidade exata de Judd, o edifício e o seu conteúdo oferecem uma multitude de lições sobre olhar, pura e simplesmente, para coisas que existem, no espaço, e o seu efeito potente nas nossas vidas” (Smith, 2013).<sup>265</sup>

### **2.1.3. O ateliê *no e como* museu: algumas considerações**

A sequência de diferentes exemplos da musealização de ateliês de artistas elencada ao longo deste ponto permite perceber, antes de mais, a existência de uma variedade de procedimentos no contexto da mesma modalidade de integração do ateliê no museu: não só se pode distinguir entre as musealizações *ex-situ* e *in-situ*, como, dentro destas, diferentes modos de abordagem de acordo com as características específicas de cada ateliê e museu.

No caso específico das musealizações *ex-situ*, verifica-se que muitas das críticas feitas às reconstruções permanentes de ateliês nos espaços de museus já existentes são um reflexo das dificuldades inerentes a qualquer processo deste tipo. Simultaneamente

---

<sup>265</sup> Para além da 101 Spring Street, Judd criou também a Chinati Foundation em Marfa, Texas, um projeto de grande envergadura que teve início em 1972. Segundo o próprio artista, a sua intervenção em Marfa seria a concretização em grande escala da ideia de instalações permanentes que vinha desenvolvendo especificamente na sua casa e ateliê em Nova Iorque (Judd, 1985). De facto, o 101 Spring Street foi usado por Judd como uma espécie de template para Marfa, e é onde mais concretamente uma visita permite um acesso próximo aos diferentes interesses de Judd, desde a arte, o design e a arquitetura até à culinária e à cultura visual (Smith, 2013). De notar, no entanto, que todo o complexo em Marfa é também um claro exemplo de um museu pensado em todas as suas dimensões por um artista, para expor permanentemente a sua obra da forma que considerava mais adequada. Para uma descrição do próprio artista, ver Judd (1985). Para mais sobre a história da Fundação Chinati ver Stockebrand (2010) e o site oficial da instituição: <https://www.chinati.org/>. Sobre cada um dos diferentes espaços que atualmente compõem o complexo, ver: <http://juddfoundation.org/>

denotam também a pertinência de um tema que só nas décadas mais recentes entrou no seio da discussão teórica dos estudos de museus e que precisamente por isso tem ainda poucos exemplos concretos profundamente analisados. De facto, são sobretudo as reconstruções dos ateliês de Brancusi e de Bacon as que mais curiosidade têm gerado nas reflexões sobre o tema, sendo estes, como já foi referido, exemplos seminais não só pela envergadura do projeto levado a cabo, mas também pela relevância dos próprios artistas e das instituições envolvidas no contexto das práticas artísticas e da museologia contemporâneas, respetivamente. No caso de Paolozzi, o próprio artista pôde acompanhar e dirigir todo o processo, o que contribuiu para uma aceitação menos controversa das opções tomadas pelo museu. Nos casos de Brancusi e Bacon, pelo contrário, a reconstrução no museu foi a segunda opção, depois de se perceber que em ambos os casos, sobretudo por razões de segurança, seria impossível a preservação e abertura ao público dos ateliês na sua localização original.

Compreende-se, assim, que é essencial ter em conta que cada caso é diferente e há muitas opções que não se podem generalizar sob o risco de homogeneizar um processo que deve ser acima de tudo aberto e flexível. É neste sentido que a diversidade de opções tomadas nos exemplos descritos atrás permite elencar alguns tópicos a ter em consideração em qualquer reflexão sobre a reconstrução ou recriação permanente de um ateliê de artista no espaço de um museu.

Antes de mais, a compreensão de que qualquer reconstrução no museu é sempre também uma deslocalização. Isto é, o ateliê é deslocado do seu lugar original e passa inevitavelmente a pertencer ao mundo da arte, perdendo irremediavelmente o seu contexto social, económico e geográfico (Wood, 2005b: 163). Segundo Giles Waterfield<sup>266</sup> independentemente de a reconstrução no museu ser um sucesso ou um fracasso, o ateliê é para sempre radicalmente alterado, transformando-se em obra de arte (Bätschmann, Poli et al., 2014: 47). Nesse processo de confluência entre o banal e o relevante (Milner, 2009: 71), que constitui qualquer processo de musealização, o ateliê de artista musealizado *ex situ* revela inevitavelmente uma discrepância entre o espaço

---

<sup>266</sup> Waterfield caracteriza o ateliê assim musealizado como uma obra de arte criada em colaboração entre o artista a quem o espaço pertencia, o conservador e/ou o restaurador, e o próprio visitante que, através da sua imaginação, tem também o “papel de criador” (Bätschmann, Poli et al., 2014: 47).



do ateliê enquanto lugar de produção (estritamente ligado ao artista, e situado muitas vezes na intersecção entre a arte e a vida) e do museu enquanto lugar de recepção e exposição (Bätschmann, Poli et al., 2014: 49-50; Campbell, 2014: 1): “Em contraste com outros tipos de reconstruções de ateliês, as reconstruções de ateliês em museus estão no topo de uma intersecção triangular entre a instituição museu, o artista e o ateliê com conflitos inerentes” (Campbell, 2014: 1). É neste sentido que, quando permanentemente integrado num museu, e de modo a ultrapassar alguns desses conflitos inerentes, o ateliê pode ser entendido como um mediador que procura reconciliar o lugar de origem da obra de arte com o seu lugar de exposição.

Ao aproximar o seu ateliê de uma obra de arte total Brancusi exemplifica uma das modalidades desta integração entre o espaço de criação e o espaço de exposição. Estendendo a sua prática para todo o ambiente do ateliê, este viu-se transformado pela própria exposição, até ao ponto em que, inevitavelmente, é o próprio espaço de origem do trabalho que se expõe (Rodriguez, 2000: 260). No museu, o ateliê de Brancusi, para além do estatuto de obra de arte que as características da sua musealização lhe conferem, assume também um importante papel mediador para a obra e prática do artista.

Pode ainda considerar-se, como Hoffmann, que em última instancia nenhum dos ateliês apresentados no museu é o ateliê original – “são estranhas representações híbridas do ateliê original juntamente com uma recriação do mesmo” (2007: 11). Apesar disso, estes espaços têm implícita uma ideia de continuidade entre a vida do dia-a-dia e a produção artística que lhes confere uma certa autenticidade e que permite estabelecer relações entre a produção e a recepção da obra do artista. No entanto, e apesar do ateliê poder funcionar no museu enquanto um mediador para a obra e para a prática do artista que nele trabalhou, a função do museu reside em providenciar a contextualização necessária para que a correta compreensão e perceção do ateliê seja feita.

Se a musealização de um ateliê *ex-situ* implica sempre: 1) a *extração* do seu lugar e contexto originais; 2) a *cristalização* do espaço num dado momento; 3) uma opção museográfica de apresentação no museu que pode não ir de encontro a todos os pressupostos do artista; então todas estas opções deveriam ser assumidas e

documentadas pela instituição. Ao fazê-lo, o museu estaria assim devidamente apto para justificar as suas opções e para as apresentar ao público, sob formas diversas de contextualização do ateliê. É neste sentido que Oskar Bätschmann defende que há um dever primordial dos responsáveis em fotografar (documentar) exaustivamente o ateliê original antes da sua transposição para o museu e disponibilizar toda essa informação ao público (Bätschmann, Poli et al., 2014: 47). Também aqui os três exemplos descritos no ponto 2.1.1. diferem na sua abordagem, mas em nenhum dos casos há uma evidente preocupação em disponibilizar ao público alguma informação sobre o processo de transposição do ateliê para o museu. Talvez uma exceção possa ser feita no caso do ateliê de Bacon, cujo processo de reconstrução no museu deu origem a uma base de dados, já referida, bem como a uma monografia (Cappock, 2005) onde estão publicadas algumas imagens quer do espaço do ateliê e residência de Bacon antes da remoção, com pormenores de elementos do interior, quer de vistas do ateliê já exposto no museu. Esta monografia relata todo o processo de musealização do ateliê de Bacon, ao mesmo tempo que, a partir da distinção entre seis categorias de itens arquivados,<sup>267</sup> revela informações e estabelece relações entre a obra de Bacon e o contexto específico da sua produção, só possíveis com o estudo do ateliê e dos seus conteúdos. No caso de Brancusi, a apresentação de fotografias, tiradas por Brancusi ou seus contemporâneos, impressas em tabelas informativas na parte posterior do ateliê não parece um meio eficaz de documentação da musealização do ateliê. De facto, o MNAM optou por não apresentar junto ao ateliê nenhuma informação sobre a sua reconstrução, o que poderia ser útil como modo de contextualizar, dar a conhecer e explicar as opções tomadas no longo processo que envolveu a transposição do ateliê do seu lugar original para aquele espaço definitivo. No caso de Paolozzi, como já se referiu, não há qualquer tipo de informação sobre a musealização do ateliê, exceptuando uma placa com um breve texto que mesmo assim pode levar a pensar tratar-se do ateliê original do artista, sem esclarecer os motivos de ele estar ali apresentado, ou o modo como o artista o utilizava e desejava ver apresentado ao público.

Sobre esta questão da importância da contextualização, Herrmann afirma:

---

<sup>267</sup> Nomeadamente: fotografias; publicações ilustradas; desenhos; notas manuscritas; materiais do artista; telas destruídas.

... il me semble que les reconstitutions d'ateliers se doivent d'intégrer la cicatrice résultant du processus de greffe. Les institutions doivent mettre en évidence l'écart qui existe entre le contexte de production de la greffe et le contexte de sa réception sur le corps-hôte. Cela peut au moins être accompli par la signalétique, mais doit avant tout se manifester dans les expositions, des présentations et des programmes publics de contextualisation. Quel que soit l'impact visuel de la mise en scène d'un atelier, ce n'est pas sa prétention à l'authenticité, mais bien sa relation au contexte muséologique qui confère son importance à ce dispositif. Les meilleures institutions ont une conscience aiguë de ces risques, qu'elles savent même exploiter en faveur de leur programmation artistique : l'exposition de 2006 intitulée « The Studio », à la Hugh Lane Gallery, en était un parfait exemple.<sup>268</sup> (Bätschmann, Poli et al., 2014: 50-51)

O autor levanta aqui uma questão pertinente que se considera dever estar na base de qualquer projeto musealização de um ateliê de artista: a necessidade de uma exaustiva documentação de todo o processo (do antes, do durante e do depois) e consequente disponibilização dessa documentação ao público, através de diversas formas de contextualização do ateliê. Sem o acesso, no local, a essa documentação – seja ela em formato de fotografias, documentos escritos, vídeos, exposições temporárias, etc. – a apresentação do ateliê no museu aparece descontextualizada e corre o risco de transmitir a ideia errada. Como se viu, muitas das críticas feitas por diversos autores aos ateliês musealizados existentes são baseadas na falta de um conhecimento mais aprofundado sobre todo o processo que, sendo difícil, não é muitas vezes assumido enquanto tal pela instituição. E daqui decorrem alguns dos principais problemas potenciados pela reconstrução do ateliê no museu.

Segundo Daniel Buren, os ateliês de artistas musealizados apenas transmitem a ideia da personalidade do artista, e não contribuem para a análise do ateliê propriamente dito, nem do modo como ele influenciou a produção da obra lá criada (2007), correndo assim o risco de privilegiar a biografia como principal método de interpretação (Bätschmann, Poli et al., 2014: 45). Para além disso, a falta de documentação acentua

---

<sup>268</sup> “[...] parece-me que as reconstituições de ateliês devem integrar a cicatriz resultante do processo de enxerto. As instituições devem evidenciar a lacuna que existe entre o contexto de produção do transplante e o contexto da sua receção no corpo do hospedeiro. Isso pode pelo menos ser conseguido através de sinalética, mas deve sobretudo manifestar-se em exposições, apresentações e programas públicos de contextualização. Qualquer que seja o impacto visual da encenação de um ateliê, não é a reivindicação de autenticidade, mas sim a sua relação com o contexto museológico que lhe confere relevância. As melhores instituições têm perfeita consciência destes riscos, que sabem explorar a favor da sua programação artística: a exposição de 2006 intitulada “The Studio” na Hugh Lane Gallery foi um exemplo perfeito.”

também a *cristalização* do ateliê num momento específico que, apesar de ser inevitável em qualquer processo de musealização, pode ser minimizado através de uma contextualização que frequentemente reanime o espaço. Precisamente por evidenciarem um único momento em particular, os ateliês expostos num museu não dão conta, por exemplo, de outros eventuais contextos de produção do artista, da existência de práticas colaborativas ou até da presença de assistentes (Bätschmann, Poli et al., 2014: 49-50). Se, como se viu, o ateliê pode ser acolhido no contexto de um museu de arte contemporânea enquanto mediador entre a obra e o artista, essa mediação só será eficazmente conseguida quando o próprio ateliê – a sua função na prática do artista e o seu lugar no seio do museu – for corretamente compreendido. Assim, o processo de musealização *ex situ* de um ateliê de artista não deve ser feito com a intenção de apresentar uma autenticidade que, como mostram os exemplos referidos atrás, é sempre impossível de alcançar, mas deve antes aceitar e assumir essa impossibilidade para promover a criação de novas relações entre o artista, a sua prática e o próprio contexto museológico que passa a integrar o ateliê.

Para além de permitir a preservação de um espaço de trabalho relacionado normalmente com um artista cuja prática contribuiu para o desenvolvimento de algum aspeto da história da arte, a musealização de ateliês de artistas possui outras vantagens no contexto do museu. O confronto visual direto com o espaço de criação possui um carácter educativo que facilmente estabelece uma ligação entre a obra de arte isolada, o contexto da sua produção e a prática do artista, indo de encontro à missão educativa de muitos museus. Para além disso, o museu permite também um acesso alargado do público ao ateliê, diferente daquele que este teria se fosse mantido no seu contexto original (Bätschmann, Poli et al., 2014: 45). Ao mesmo tempo, o ateliê no museu tem a capacidade de atrair novos públicos, ao proporcionar um contacto mais próximo e direto com o artista (com seu modo de vida, as suas intenções e inspirações) contribuindo simultaneamente para novas leituras da sua obra (Wood, 2005b: 158), como acontece por exemplo com o ateliê de Bacon na Dublin City Gallery The Hugh Lane.

\*\*\*

Ao contrário da reconstrução dos ateliês no espaço do museu, a musealização *in situ* de ateliês de artistas conhece uma maior variedade de exemplos, estendendo-se também num período temporal mais alargado: desde a casa e o jardim de Claude Monet, em Giverny<sup>269</sup> aberto ao público em 1980; passando pelo *Henri Moore Studios and Garden*,<sup>270</sup> em Perry Green, Inglaterra; até à casa e ateliê de Georgia O’Keeffe (1887-1986), que desde 2006 pertence ao *Georgia O’Keeffe Museum*<sup>271</sup> em Santa Fé, Novo México.

Apesar das particularidades de cada um destes ateliês-museu – que lhes confere o seu maior interesse – todos possuem em comum o facto de terem sido locais habitados e usados por artistas, e por isso testemunhos históricos de um ambiente de criação e produção artística. Cientes da potencialidade que estes locais musealizados têm não só por potenciarem um contacto mais direto com a própria prática do artista, mas também enquanto enquadramento dessa mesma prática, algumas redes institucionais começaram nos últimos anos a ser criadas. Um exemplo é a *Artist’s Studio Museum Network*,<sup>272</sup> um projeto lançado em 2016 pela *Watts Gallery – Artist’s Village*,<sup>273</sup> a antiga casa e ateliê de George Frederic Watts (1817-1904) em Surrey, Reino Unido, com o objetivo de “promover e interligar os ateliês-museu da Europa, e incentivar a investigação sobre a história e teoria do ateliê de artista.”

Allowing visitors privileged access to the fascinating environments in which great art has been created, each and every one of these museums has its own unique story to tell. We have set up the Artist’s Studio Museum Network to bring these stories to a wider public, and to bring single-artist museums, house museums and studio museums across Europe closer together in partnership.<sup>274</sup>  
(2016a)

---

<sup>269</sup> <http://fondation-monet.com/en/>

<sup>270</sup> <https://www.henry-moore.org/visit/henry-moore-studios-gardens>. Trata-se de um complexo que inclui não só os vários ateliês que Moore foi adquirindo ao longo da sua vida, como também a sua casa e o imenso jardim que une todos os espaços.

<sup>271</sup> <https://www.okeeffemuseum.org/>

<sup>272</sup> Disponível em <http://artiststudiomuseum.org/>

<sup>273</sup> <http://www.wattsgallery.org.uk/>

<sup>274</sup> “Permitindo aos visitantes um acesso privilegiado aos ambientes fascinantes nos quais a arte foi criada, todos e cada um destes museus tem a sua próprio e única história para contar. Criamos a Artist’s Studio Museum Network para levar essas histórias a um público mais abrangente, e para aproximar em parcerias museus de um só artista, casas-museus e ateliês-museus de toda a Europa.”

A existência de uma rede internacional como esta, que reúne numa mesma plataforma a maior parte dos ateliês-museu europeus (os ateliês musealizados de Francis Bacon, Antoine Bourdelle, Barbara Hepworth e Gustave Moreau fazem parte dela) mostra a atualidade do estudo destes ateliês, bem como o contributo que cada um na sua especificidade pode dar para um conhecimento alargado, transdisciplinar e atual sobre o modo como são mantidos, estudados e dados a conhecer.<sup>275</sup>

Também os ateliês-museu americanos estão reunidos numa plataforma idêntica à europeia. O projeto *Historic Artist's Homes & Studios* (HAHS), iniciado em 1999 por proposta do *National Trust for Historic Preservation*, disponível online desde 2014,<sup>276</sup> reúne um conjunto de casas e ateliês de artistas americanos, preservados e abertos ao público (nos quais se inserem o Pollock-Krasner House and Study Center, e a Judd Foundation em Nova Iorque). Assim como acontece com o caso europeu, o objetivo é criar uma rede de instituições independentes mas unidas tematicamente, de modo a trabalharem em conjunto na partilha de experiências e na procura de soluções para problemas comuns. Apesar de serem locais diferentes entre si e dirigidos por entidades distintas, cada instituição é um museu que comemora um artista e preserva e interpreta o seu ambiente de trabalho (2014b).

Os ateliês-museu descritos no ponto 2.1.2. são uma pequena amostra da heterogeneidade tipológica que caracteriza os diferentes exemplos pertencentes a esta categoria específica de museus monográficos. O *Musée Bourdelle*, por exemplo, na medida em que apresenta um conjunto de obras em diferentes estados de produção, pode ser inserido na tipologia dos *ateliês-museu inventário*, proposta por Lacroix

---

<sup>275</sup> Para além de reunir a informação básica sobre a maior parte dos ateliês-museu da Europa (com imagens, pequeno resumo histórico, contactos e links de acesso para cada site respetivo), a plataforma disponibiliza também um conjunto de recursos para se aprofundar o conhecimento sobre o tema, nomeadamente links para artigos e textos consultáveis gratuitamente online, bem como uma listagem, em constante atualização, com a bibliografia mais relevante sobre ateliês de artistas. Uma secção dedicada a notícias e eventos informa sobre as principais atividades dos ateliês-museu que pertencem à rede. Deste modo, reúne-se num só local toda a informação existente sobre cada um destes museus específicos, o que, facilitando o acesso a um maior número de pessoas, promove o seu conhecimento e o seu estudo.

Para além desta rede devem mencionar-se também a *Maison des Illustres* (<http://www.culture.fr/Ressources/Labels/Maisons-des-illustres>), uma associação francesa de museus estabelecidos nas antigas casas e ateliês de importantes figuras históricas e culturais francesas, e a *Mythen van het Atelier* (<http://www.mythenvanhetatelier.nl/summary-in-english>), que explora o ateliê de artista desde o século XIX, através da criação de uma base de dados - <https://rkd.nl/en/> - que reúne um conjunto significativo de vários tipos de documentos relacionados com os ateliês e com a prática artística de diferentes artistas.

<sup>276</sup> <https://artistshomes.org/>

(2006), conforme foi referido atrás. No caso de Pollock, a casa e ateliê foram musealizados sobretudo segundo uma perspectiva de estudo e investigação. Neste caso, pode tratar-se de um *ateliê-museu processo* (Lacroix, 2006), já que é sobretudo o processo de trabalho do artista que se pretende evidenciar ao optar-se por não expor permanentemente quaisquer obras acabadas (exceto na casa e em ocasião de exposições temporárias), e evidenciando os vestígios da acção do artista durante a produção das obras, nomeadamente as marcas da tinta no chão e nas paredes do ateliê. Por sua vez, o Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden tem a particularidade de, apesar de ter sido preservado *in situ*, pertencer a uma instituição museológica já existente, a Tate. Pelo modo como os espaços da casa foram tratados – sobretudo enquanto espaços de exposição para obras da artista – este exemplo pode considerar-se como um *ateliê-museu galeria* que, no entanto, assume uma abordagem diferente nos espaços propriamente ditos do ateliê. Aliás, são mesmo os ateliês que, como se viu, estão na origem de importantes reflexões e discussões, no âmbito das atividades do museu, sobre o modo como estes espaços devem ser preservados e apresentados ao longo do tempo. Por sua vez, talvez se possa considerar o Musée Gustave Moreau e o 101 Spring Street de Donald Judd como exemplos híbridos, na medida em que conjugam características que os permitem identificar simultaneamente com mais do que uma tipologia. Por um lado, como a sua configuração é exemplificativa de um modelo expositivo (no caso de Moreau) e de vida (no caso de Judd) característicos de uma época, podem ser considerados como *ateliês-museu decorativos*. Mas ao contrário do que acontece, por exemplo, em algumas casas-museu e *period rooms* (de que a Casa Morandi é um exemplo)<sup>277</sup>, essa configuração não foi feita *à posteriori*, com reconstituições feitas a partir de fotografias da época, mas foi pensada pelos próprios artistas para ser assim preservada. Simultaneamente, o Musée Gustave Moreau é também um *ateliê-museu inventário*, porque reúne e mostra a maior parte da produção do artista; e a casa de Judd, porque toda a disposição das obras, dos objetos e do mobiliário foi pensada ao pormenor pelo artista enquanto materialização de um processo de criação onde o espaço

---

<sup>277</sup> <http://www.mambo-bologna.org/museomorandi/Storiaeidentite/>

envolvente assumia o mesmo protagonismo da obra nele presente, trata-se também de um *ateliê-museu processo*.

Se a musealização (*in* ou *ex situ*) dos ateliês de artistas deriva de um fenómeno social que mistifica o trabalho do artista e confere ao lugar da criação um certo fetichismo, o ateliê funciona, por sua vez, “como um sinédoque capaz de conter a personalidade do artista e o conjunto das suas realizações” (Lacroix, 2006: 29).

The established notion of the artist as genius has ascribed a mysticism to the site of creativity, and an aura of enigma impregnates the air with the spirit of this genius. This is a notion propagated and maintained by artist’s museums, through their very existence and through their displays. Objects such as tools and plaster models, formerly used to execute the artist’s works are exhibited to stand in for the artist.<sup>278</sup> (Valentien, 1996: 32)

E, independentemente dessa aura mística em torno do ateliê, enquanto espaço efetivo de produção artística transformado em museu ele pode proporcionar “um espaço de conhecimento intuitivo e de apreciação direta das atividades do criador” (Lacroix, 2006: 29). Quando mantido no seu lugar original o ateliê tem, por isso, a vantagem de conservar e valorizar um conjunto relevante da produção do artista que:

[...] gangne ainsi dans l’appréciation, l’analyse et l’interprétation que l’on peut en faire, alors que des études préparatoires jouxent les oeuvres terminées, que les outils et le matériel, que la bibliothèque et les objects choisis baignent dans la lumière et l’environnement qui a permis l’éclosion d’une production spécifique. La capacite de juger un oeuvre dans ce cadre offre certes un atout particulier et unique.<sup>279</sup> (Lacroix, 2006: 37)

De facto, é a ligação com o lugar e ambiente originais que constitui uma das principais mais-valias da musealização *in situ* dos ateliês:

---

<sup>278</sup> “A noção estabelecida do artista como um génio atribuiu um misticismo ao lugar da criatividade, e uma aura de enigma impregna o ar com o espírito deste génio. Esta é uma noção propagada e mantida pelos museus de artistas, através da sua própria existência e através da sua configuração expositiva. Objetos como ferramentas ou modelos de gesso, anteriormente usados para executar os trabalhos do artista, são expostos para substituir o artista.”

<sup>279</sup> “[...] ganham assim na apreciação, análise e interpretação que delas o visitante pode fazer: os estudos preparatórios contíguos a obras terminadas, os utensílios escolhidos, banhados pela luz e pelo ambiente que deu origem a uma produção específica. A possibilidade de admirar uma obra neste contexto certamente constitui uma vantagem particular e única.”



To view the art of one person in the very space where it was created, surrounded by the tools with which it was made and the models that helped to form it, will trigger a mental process of imagining the artist working on the very site with the very tools.<sup>280</sup> (Valentien, 1996: 33).

Como mostram os exemplos de Bourdelle, Hepworth ou Judd, “as condições físicas do lugar enriquecem a experiência e o conhecimento do artista e da sua obra, apresentados num ambiente que preserva as condições históricas da produção” (Lacroix, 2006: 37). É essa especificidade do lugar que inevitavelmente marcou a prática e a produção do artista que lá viveu e trabalhou, que é impossível de reconstruir noutro local e que confere ao ateliê-museu um dos seus principais fatores de atração e curiosidade. Citando Karen Sherry, então curadora do Museu de Arte de Portland, James D. Balestrieri afirma:

For scholars, students, curators, collectors and art lovers, these places [...] “provide unique insights into an artist’s creative practice by allowing us to literally walk in the artist’s footsteps and see the things that inspired his or her work – often the surrounding landscapes and viewsheds. This kind of intimate, authentic and experiential understanding of an artist’s life and work cannot be gained anywhere else – not in a museum or gallery, not in a book or a digital publication.”<sup>281</sup> (2014: 50)

E se essa relação do ateliê com o seu contexto original é evidente numa visita ao próprio lugar, ela pode ainda constituir-se como um importante elemento da programação do ateliê-museu. O Musée Bourdelle, por exemplo, procura tirar partido da sua localização específica, não só através da realização de exposições que exploram uma dinâmica comparativa entre obras do escultor e fotografias antigas tiradas no ateliê

---

<sup>280</sup> “Ver a arte de uma pessoa no mesmo espaço onde foi criada, rodeada pelas ferramentas com as quais foi produzida e os modelos que ajudaram a forma-la, vai ativar um processo mental de imaginar o artista a trabalhar no mesmo local com as mesmas ferramentas.”

<sup>281</sup> “Para investigadores, estudantes, curadores, colecionadores e amantes de arte, estes lugares [...] proporcionam visões únicas da prática criativa do artista ao permitirem que literalmente caminhemos nas pegadas do artista e vejamos as coisas que inspiraram a sua obra – muitas vezes as paisagens circundantes. Este tipo de entendimento íntimo, autêntico e experiencial da vida e obra de um artista não pode ser adquirido em nenhum outro lugar – nem num museu ou galeria, nem num livro ou publicação digital.”

e pertencentes à sua coleção,<sup>282</sup> mas também através da própria relação com a comunidade, num bairro parisiense que outrora foi vibrante de atividade cultural:

Today the rue Antoine Bourdelle is in the centre of Paris but the area still has a village feel to it. You can't work in the museum garden without getting into conversations with passers-by. The museum works with schools and community centres in the local area, we are happy to welcome students who come to draw, adults and children who come to make models. The museum still has something of the life and soul of the workshop.<sup>283</sup> (Simier, 2014: s/p)

Apesar dos novos edifícios que foram sendo acrescentados ao museu, o facto de muitos dos espaços estarem conservados de acordo com o seu aspeto original, mantendo por exemplo, as relações com a rua ou com os jardins interiores, confere uma sensação de autenticidade impossível de reproduzir se o ateliê tivesse sido transportado para o interior de um museu, como se viu com os exemplos do ponto 2.1.1.

O mesmo se passa no caso do Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden. Uma visita à casa e ateliê de Hepworth preservados *in situ*, permite uma proximidade com a paisagem da Cornualha (influência evidente na obra da artista, como já se referiu) que, obviamente, seria impossível de ter noutro local. Ao contrário do Musée Bourdelle, o Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden não organiza exposições temporárias, mantendo como programação principal e permanente a exposição das esculturas na casa e no jardim, e a apresentação dos ateliês no seu estado original. Neste caso, é importante a realização de uma programação paralela com um conjunto de eventos que anime e ative os espaços do ateliê-museu, promovendo diferentes descobertas a cada nova visita ao espaço. O enquadramento propiciado pela programação desenvolvida pela Tate St. Ives – performances musicais no jardim do ateliê-museu, ou percursos pela cidade, por exemplo<sup>284</sup> –, permite estabelecer uma

---

<sup>282</sup> Como por exemplo a exposição *De Bruit et de Fureur. Bourdelle Sculpteur et Photographe*, realizada no Musée Bourdelle de 27 de Outubro de 2016 a 29 de Janeiro de 2017.

<sup>283</sup> “Atualmente a rua Antoine Bourdelle está no centro de Paris mas a área continua a ter um certo ambiente de vila. Não é possível trabalhar no jardim do museu sem entrar em conversa com os transeuntes. O museu trabalha com escolas e centros comunitários da zona, somos felizes por receber estudantes que vêm desenhar, adultos e crianças que vêm fazer modelos. O museu ainda possui algo da vida e da alma do ateliê.”

<sup>284</sup> Uma relação direta e próxima com a própria localidade é promovida através da realização de atividades como percursos que, tendo como ponto de partida e chegada o Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden e a Tate St. Ives, respetivamente, exploram os ateliês de outros artistas que trabalham ou trabalharam em St. Ives e que, no seu

relação dinâmica entre o ateliê, a produção artística e a comunidade local. No caso do 101 Spring Street, é interessante notar a influência que a intervenção de Judd naquele edifício teve para a transformação do bairro num dinâmico centro cultural nos anos 1970. De modo a manter viva essa influência do artista, e a concretizar a sua missão de “preservar os espaços de vida e trabalho de Judd e promover um amplo conhecimento e apreciação do seu legado” a Fundação organiza um programa variado de atividades<sup>285</sup> que, desde 2015 é complementado com exposições temporárias no rés-do-chão.

Simultaneamente, é evidente na maior parte dos exemplos referidos a importância da preservação dos ateliês *in situ* enquanto recursos documentais essenciais para artistas, curadores, investigadores e quaisquer interessados não só nos artistas a quem os ateliês pertenciam mas também no estudo da história da arte e do seu contexto geográfico, social e cultural. Conforme explica Wanda Corn:

In the past, art scholars would read artists’ diaries, letters, and newspaper reviews in libraries long before they would think of visiting artists’ homes and workplaces. [...] As more communities preserve artists’ studios and open them to the public, [...] we will have more opportunities to learn from the work and living spaces of artists of the past. And we will learn things no piece of paper can teach us. Artists’ studios – from the highly decorated formal room to the plain white box – tell different stories from diaries or photographs. [...] By reading these work sites as material artifacts and comparing one against another, we gain insights into the history of artistic culture as well as the art and aesthetic allegiances of the artists who created and worked in these spaces.<sup>286</sup> (2005: 2)

Ou seja, a visita a um ateliê pode ser uma experiência mais *visceral*, “onde não só os olhos e a mente, mas também o corpo está envolvido” (Corn, 2005: 4), o que só

---

conjunto, constituem a importante comunidade artística já referida e de que Barbara Hepworth foi um importante membro dinamizador.

<sup>285</sup> São organizadas, por exemplo: conversas sobre a história do Soho ou sobre a própria conservação e reabilitação do ateliê-museu; sessões de desenho nos diferentes pisos, que pretendem levar de volta a prática do desenho ao ateliê de Judd; visitas temáticas sobre as diferentes vertentes da prática do artista, como a criação de mobiliário ou a sua influência no design de interiores contemporâneo; enquadramento em atividades exteriores e parcerias com outras instituições do Soho, entre outras.

<sup>286</sup> “No passado, os investigadores e historiadores de arte liam os diários, as cartas dos artistas, e as análises dos periódicos em bibliotecas muito antes de sequer pensarem em visitar a casa e o lugar de trabalho dos artistas. [...] À medida que cada vez mais comunidades preservam os ateliês de artistas e os abrem ao público, [...] teremos mais oportunidades de apreender a partir do trabalho e dos espaços de vida dos artistas do passado. E aprenderemos coisas que nenhum pedaço de papel nos pode ensinar. Os ateliês de artistas – desde a sala formal excessivamente decorada até à simples caixa branca – contam histórias diferentes dos diários e das fotografias. [...] Ao ler estes espaços de trabalho como artefactos materiais e comparando uns com os outros, ganhamos novas perspetivas sobre a história da cultura artística assim como da arte e das alianças estéticas dos artistas que criaram e trabalharam nesses espaços.”

acontece em ateliês musealizados *in situ* e onde os espaços podem efetivamente ser percorridos.

Parce qu'il demeure le témoin des marqueurs de l'activité créatrice, l'atelier-musée peut se révéler le théâtre d'une expérience polysensorielle unique et permettre d'approfondir notre rapport à l'oeuvre et à ses étapes, de la recomposer en quelque sorte, alors qu'elle est au stade d'élaboration et de la conceptualisation.<sup>287</sup>  
(Lacroix, 2006: 41)

O crescente interesse pelo ateliê de artista tem levado ao aparecimento de um cada vez maior número de ateliês preservados e abertos ao público (como indica o número de instituições que atualmente pertence àqueles grupos internacionais referidos atrás). Isto revela a importância que cada vez mais o conhecimento das origens, da história, e dos contextos de criação e produção assume para a compreensão dos produtos culturais que deles derivam – nomeadamente as obras de arte que normalmente apenas se vêm isoladas no museu tradicional (Balestrieri, 2014: 50).

Mas ainda que um dos principais objetivos da criação de um ateliê-museu seja muito simplesmente torna-lo acessível ao público, a abertura de um ateliê como museu nunca é um processo linear: “Na maior parte dos casos, a musealização parece consistir numa sucessão de intervenções por vários atores anónimos que estendem, alteram, desfazem ou refazem partes do processo de musealização” (Liefvooghe, 2011: 59). É nessa transição de um lugar privado para um espaço público que surgem algumas das principais problemáticas em torno da musealização dos ateliês de artista *in situ*. Lacroix questiona mesmo se a transformação de um ateliê em museu não irá apenas acrescentar mais um elemento à lista de instituições museológicas com dificuldades inerentes à seleção, proteção e conservação dos bens culturais (2006: 36), enquanto que Valentien afirma ser impossível manter o espaço tal como era durante a vida do artista e simultaneamente torna-lo acessível ao público:

---

<sup>287</sup> “Por ser o testemunho dos marcadores da atividade criativa, o ateliê-museu pode revelar-se o palco de uma experiência multissensorial única e permitir aprofundar a nossa relação com a obra e com as suas etapas, reconstituindo-as de certa forma, enquanto ela está na fase de elaboração e conceptualização.”

[...] the transformation of the site from a private to a public arena in a way negates the entire concept of personal space. To present the building as if it were exactly as it was during the artist's lifetime while at the same time to make it publicly accessible and to adhere to security, conservation and fire regulations, is impossible. Many museums have therefore chosen to provide a mix of 'untouched' spaces and modernized display areas. This alternative implies an awareness of the institutionalization of the site as a whole while also giving visitors the room, physically and mentally, to demystify the place, if they wish to do so.<sup>288</sup> (Valentien, 1996: 33)

De facto, um dos maiores desafios de um ateliê-museu encontra-se no modo como deve, simultaneamente, honrar a memória da prática do artista e preservar e divulgar esse mesmo espaço e o seu conteúdo, tornando-o acessível ao público:

[...] is it not true that the main idea of such musealizations is to freeze what exists and to open it to the public? Accordingly, if not considered a work of art by the artist in its own right, the artist's house is at least considered a valuable historical document to be treated with care, making concrete the topos of the artist's house as a mirror of the artist's personality.<sup>289</sup> (Liefoghe, 2011: 59)

Por outro lado, se o ateliê for tomado apenas como um espelho da personalidade do artista, corre-se o risco de desenvolver um projeto museológico que sobrevaloriza a memória e a biografia em detrimento da prática artística a que o ateliê propriamente se refere. Parte daqui um dos principais problemas associados aos ateliês-museu: o risco de se dar demasiado valor à *persona* do artista, consagrando-o como um herói (Aa.Vv., 2013: 8; Lacroix, 2006: 37). Segundo Valentien, uma abordagem de *adoração* ao artista e à sua obra não está de acordo com o discurso contemporâneo da individualidade artística, e não pode ser a única intenção de um museu (1996: 33). Em vez de valorizar um ateliê-museu, isto pode antes levar a constrangimentos que são inerentes a outros

---

<sup>288</sup> “[...] a transformação do lugar de uma arena privada para pública, de certo modo nega todo o conceito de espaço pessoal. Apresentar o edifício como se ele se encontrasse exatamente como era durante a vida do artista enquanto ao mesmo tempo se torna acessível publicamente e se adotam regulamentos de segurança, conservação e prevenção anti-fogo, é impossível. Assim, muitos museus optaram por providenciar uma mistura de espaços “intocados” e áreas de exposição modernizadas. Esta alternativa implica uma tomada de consciência da institucionalização do lugar como um todo, ao mesmo tempo que confere aos visitantes espaço, físico e mental, para desmistificar o lugar, se eles assim o desejarem.”

<sup>289</sup> “[...] não é verdade que a ideia principal destas musealizações é congelar o que existe e abri-lo ao público? Em conformidade, se não for considerado uma obra de arte em pleno direito pelo próprio artista, a sua casa deve pelo menos ser considerada um documento histórico valioso que deve ser tratado com cuidado, tornando real o topos da casa do artista como um espelho da sua personalidade.”

tipos de museu – sacralização, fetichismo e isolamento (Lacroix, 2006: 37). Ou seja, num ateliê-museu, o próprio espaço em conjunto com os objetos nele presentes perdem as suas funções tradicionais e, enquanto símbolos da presença do artista, passam a assumir o papel de mediadores entre a prática artística e os visitantes do museu:

The mediating role they acquire through this shift of meaning borders on ‘fetishization’, since the new meaning is not intrinsic to the objects’ original sense, but is rather the signifier of a message outside its specific realm. [...] because the existence of the objects outlasts that of the artist, they become, beyond their role as narrator, a mediator between the past and the present, a link between life and death.<sup>290</sup> (Valentien, 1996: 34)

Por outro lado, o processo de transformação do ateliê privado em museu público pode levar a modificações físicas que alteram a vocação inicial do espaço ao torna-lo acessível a todos: não só a inclusão, por exemplo, de percursos delimitados, de placas de identificação ou de advertência, mas também a criação de espaços para reservas e funções administrativas inerentes ao funcionamento do museu (Lacroix, 2006: 37). Estas alterações, muitas vezes inevitáveis, podem, de facto, transformar a essência e a experiência do lugar. Em contrapartida, se nada for feito em termos de identificação e preservação, corre-se o risco de deixar desaparecer o legado que é suposto o ateliê-museu preservar e divulgar.

O relatório da conferência que marcou o lançamento do projeto de conservação dos ateliês de Barbara Hepworth (Aa.Vv., 2013), é um documento importante para esta discussão, não só pela sua atualidade mas sobretudo pelas questões que lança no sentido de problematizar e tentar encontrar soluções concretas e viáveis que se aplicam à generalidade dos ateliês-museu. Nele refere-se que um dos principais passos a tomar no processo de transformação de um ateliê privado num museu público é definir o seu estatuto, o que por sua vez irá direcionar o modo como se deve tratar, perceber e dar a conhecer o ateliê. O estatuto do ateliê identifica-se com os diferentes entendimentos que se pode ter desse espaço: o ateliê enquanto instalação artística, como o de Judd; o ateliê

---

<sup>290</sup> “O papel mediador que adquirem através desta mudança de significado toca a “fetichização,” uma vez que o novo significado não é intrínseco ao sentido original dos objetos, mas é antes o significante de uma mensagem exterior ao seu domínio específico. [...] porque a existência dos objetos supera a do artista, eles tornam-se, para além do seu papel como narradores, mediadores entre o passado e o presente, uma ligação entre a vida e a morte.”

como sítio arqueológico – como foi tratado o de Bacon; o ateliê como um objeto de museu – como o ateliê de Pollock no contexto da sua propriedade; o ateliê como *period room* ou arquivo – como o ateliê de Gustave Moreau; ou o ateliê como um sítio performativo. Ao contrário daquelas categorias de ateliês-museu propostas por Lacroix (que, como se viu, definem diferentes tipologias *à posteriori* da transformação dos espaços em ateliês-museu), o estatuto do ateliê deve ser definido o quanto antes pois é ele que, idealmente, orienta e delimita todas as ações a tomar na sua passagem a museu.

No exemplo específico dos ateliês de Barbara Hepworth, o que se tenta reter é sobretudo o seu valor histórico (na medida em que a maior parte do seu conteúdo é visto como documento, como material de arquivo); mas simultaneamente também o seu valor de uso enquanto locais efetivos de trabalho e de produção de escultura. Para além disso, há ainda um certo *valor artístico* inerente às características estéticas dos ateliês, que se pretende também preservar (Aa.Vv., 2013). A definição de estratégias de restauro, preservação, documentação e apresentação ao público destes ateliês tem assim que ter por base esses valores que se pretendem reter e transmitir ao público, com a consciência de que podem coexistir diferentes possibilidades de interpretação de um mesmo espaço.

No caso do 101 Spring Street, a definição do seu estatuto teve de ter em conta sobretudo o facto de o espaço ter sido configurado especificamente por Judd para ser mantido em permanência (independentemente de ser em formato museológico ou não). Pelas características da prática de Judd seria inevitável não considerar o seu ateliê-museu como um prolongamento da sua obra. De facto, pode dizer-se que os museus concebidos por artistas não podem ser entendidos independentemente da sua produção artística, e devem ser considerados como que um prolongamento dela – como no caso de Judd – ou como o culminar da obra de uma vida – como o exemplo de Moreau (Gamboni, 2011: 191). Ou seja, são museus que, enquanto extensão da prática do artista, não funcionam como meros contentores da sua obra, mas refletem as suas opções sobre o modo de melhor a ver e compreender. A contextualização que o lugar de vida e de trabalho propicia, contribui efetivamente para essa compreensão: “O museu de artista, ao isolar a obra de um único criador, pode proporcionar o contexto

frequentemente ausente nos museus maiores e mais abrangentes [...]” (Whittingham, 1996: 4).

De um modo resumido, pode dizer-se que em qualquer processo de conversão de um ateliê de artista num museu devem considerar-se três questões essenciais: 1) quais são, para os espaços originais, as implicações subjacentes à exposição, aos objetos, e à sua identificação; 2) como é que elas afetam a percepção sobre o espaço do ateliê, a obra e a prática do artista; e 3) como é que os procedimentos curatoriais podem auxiliar de um modo eficaz a percepção e a compreensão do ateliê sem imporem uma explicação e uma narrativa única e exclusiva (Valentien, 1996: 31).

Referindo-se a uma visita ao 101 Spring Street, Lescaze descreve:

[...] Gingerly exploring the home-studio engenders an acute awareness of oneself as an interloper, a messy unplanned element in this hyper-considered realm, like a germ infiltrating an operating theater. Unlike when Judd lived there without air conditioning, the space is now cool, its temperature perfectly calibrated to keep Judd’s residence, and legacy, on ice.<sup>291</sup> (2016: s/p)

De facto, como já foi referido, quando a *Judd Fondation* decidiu abrir ao público o edifício da 101 Spring Street, empreendeu um minucioso processo de restauro de modo a retornar ao aspeto e à configuração do prédio quando Judd ainda lá vivia e trabalhava. Toda a atenção dedicada à conservação do edifício e da sua configuração interior original perpassa para a apreensão atual que se tem do espaço, onde todos os objetos – sejam as obras de arte de Judd ou de artistas seus amigos, os utensílios da cozinha, ou elementos do mobiliário, por exemplo – assumem um mesmo estatuto enquanto presenças essenciais naquele espaço.

The impressions such details make on the visitor range from the highly personal – a feeling of belated intrusion, upon walking into a wardrobe where striped jackets hang – to the self-staged: did Judd really sleep with only a Lucas Samaras box sculpture and an Italian reading lamp by his pillow, gazing through Flavin’s blue and red tubes at the neon lights of downtown? This precise preservation, which

---

<sup>291</sup> “[...] A exploração cuidadosa da casa-ateliê gera uma percepção aguda de si mesmo como um intruso, um elemento desorganizado e desordenado nesse reino hiper-considerado, como um micróbio que se infiltra numa sala de cirurgia. Ao contrário de quando Judd morava lá sem ar condicionado, o espaço agora está frio, a sua temperatura perfeitamente calibrada para manter a residência e o legado de Judd no gelo.”



Judd supported, “to make my work last – in its first condition”, makes you wonder if Judd wasn’t staging his own life through the transparent façade of Spring Street.<sup>292</sup> (Gregory, 2013: s/p)

É evidente que um restauro e uma preservação deste tipo acarreta sempre uma estase do conjunto que se pretende manter, fixando os espaços o mais fielmente possível ao longo do tempo. No entanto, quando essa manutenção é pensada ao pormenor pelo próprio artista há um compromisso em manter essa homenagem à sua obra e sobretudo à sua visão, o que não implica que o museu se instaure como uma espécie de santuário. Cabe por isso ao museu não só uma ação de preservação dos espaços do ateliê mas também a sua ativação e constante atualização.

Assim como no caso dos ateliês transpostos para o espaço de um museu já existente, também aqui o importante será a documentação exaustiva de todos os procedimentos e a disponibilização da informação sobre as opções tomadas. Para Valentien, todos os museus que apresentam ao público áreas preservadas da vida e do trabalho do artista, “devem pelo menos oferecer algum tipo de explicação secundária, por exemplo, a sua política de exposição e coleção, e talvez algum tipo de contextualização histórica e estilística da pessoa, mesmo que seja apenas um modesto folheto” (1996: 33), como faz, por exemplo, o Musée Bourdelle.

Enquanto importante ferramenta de documentação importa referir o inventário do conteúdo dos ateliês como método não só de identificar os objetos, documentos e obras existentes, mas também a relação entre eles, o que pode ajudar a entender o processo de trabalho do artista. Quando desenvolvido *in situ*, este processo de documentação tem a capacidade de se atualizar constantemente, na medida em que há a possibilidade de novas descobertas que contribuem quer para o desenvolvimento do conhecimento quer para a própria dinamização dos espaços. Sobre isto, a diretora do Musée Bourdelle refere: “[...] a coleção nunca foi mexida, e o lugar ainda nos reserva algumas surpresas. A exposição [...] ‘Bourdelle intime’ [Novembro 2013 a Fevereiro

---

<sup>292</sup> “As impressões que esses detalhes causam nos visitantes variam entre o altamente pessoal – uma sensação de intrusão tardia, ao entrar num armário com casacos às riscas pendurados – e o auto-encenado: Judd dormia mesmo só com uma escultura em forma de caixa de Lucas Samaras e uma lâmpada de leitura italiana junto à sua almofada, olhando através dos tubos azuis e vermelhos de Flavin para as luzes néon da cidade? Esta preservação precisa, que Judd apoiava, “fazer o meu trabalho permanecer – na sua primeira condição”, faz pensar se Judd não estava a encenar a sua própria vida através da fachada transparente de Spring Street.”

2014] é baseada em fotografias que foram descobertas rasgadas mas cuidadosamente anotadas, num armário secreto...” (Simier, 2014: s/p).

De facto, algumas exposições temporárias<sup>293</sup> realizadas no Musée Bourdelle mostram que este pode ser um método eficaz não só de atrair mais público ao museu, como também de ativar os espaços e potenciar novas leituras dos objetos e das obras de arte. São exemplos as exposições *Madame Grés: Couture at Work* (2011)<sup>294</sup> ou *Mannequins d'artiste, Mannequins fetiches* (2015)<sup>295</sup>, cujos trabalhos foram expostos por todos os diferentes espaços do museu, ativando-os ao estabelecer com eles um contraste dinâmico e improvável. Também o Musée Gustave Moreau promove exposições como forma não só de abrir os seus espaços a novas leituras, mas também de promover um maior conhecimento sobre aspetos específicos da vida e obra de Gustave Moreau. Uma das últimas exposições, *Souvenirs d'Atelier. Gustave Moreau-Georges Roualt*, realizada em 2016,<sup>296</sup> estabeleceu um diálogo entre os dois artistas<sup>297</sup> através da exposição simultânea de obras correspondentes entre os dois (as versões de cada artista sobre um tema comum), e da apresentação de correspondência e outro material de arquivo. Dialogando com o método expositivo permanente do museu, nos grandes ateliês foram colocados painéis que formavam uma espécie de parede falsa para expor as obras, enquanto que a documentação foi apresentada em vitrinas. As características espaciais do Musée Gustave Moreau, condicionaram obviamente não só a escolha das obras a expor como também o modo como o fazer, encontrando-se aqui um dos vários desafios atuais com que este tipo de museus deve confrontar-se.

De um modo geral, será essencial encontrar um equilíbrio entre os principais desafios que um ateliê-museu acarreta e as atividades realizadas para os tentar

---

<sup>293</sup> Para além das exposições, a aplicação e o uso de novas tecnologias assume cada vez mais um papel essencial não só na conservação, modernização e atualização dos ateliês-museu como também na sua constante ativação, ao mesmo tempo que potenciam a sua acessibilidade a um público cada vez mais alargado. Alguns exemplos são a disponibilização online da coleção ou de partes dela – como está a ser atualmente desenvolvido pelo Musée Bourdelle (Riviere, 2015); a criação de visitas virtuais a espaços de outro modo inacessíveis; a criação de pequenos documentários sobre momentos da história e da atividade do ateliê – como os diferentes vídeos disponibilizados pela Tate sobre Barbara Hepworth, ou o vídeo sobre o ateliê de Pollock disponível na página do museu.

<sup>294</sup> <http://www.bourdelle.paris.fr/en/exhibition/madame-gres>

<sup>295</sup> <http://www.bourdelle.paris.fr/en/exhibition/mannequins-dartiste-mannequins-fetiches>

<sup>296</sup> <http://musee-moreau.fr/activites-culturelles/exposition>

<sup>297</sup> Roualt foi aluno de Moreau na Escola de Belas Artes de Paris, tendo também sido conservador do Musée Moreau entre 1902 e 1937.

ultrapassar. Assim, deverão procurar-se estratégias que, tendo em conta a eventual fragilidade do espaço físico do ateliê e dos seus conteúdos (e potenciando até o seu reforço), permitam torna-los mais fluidos e dinâmicos, ativando os espaços sempre que possível: preservar e simultaneamente atualizar constantemente o ateliê-museu. Tendo em consideração que a própria existência do ateliê-museu contribui inevitavelmente para a construção da fortuna crítica bem como para imortalização do artista, cabe aos responsáveis por estas instituições assumir estas implicações e potenciar mais do que uma leitura do espaço privado convertido em museu (Valentien, 1996: 35).

Since no two museums are alike, there is no set rule to the approach. Both ends of the spectrum, ranging from the pure didactic display with explanatory panels of historic, geographic and artistic context, to the truly preserved state with little alteration to the site, can be of interest to the visitor. [...] However, the visitor should not be left alone to unravel the various overlapping complexities of any such displays. It is the museum's responsibility to suggest more than one answer to the visitor who comes to seek out the inspiration of the studio.<sup>298</sup> (1996: 35)

De um modo geral, independentemente de todas as transformações pelas quais tem de passar um ateliê privado para se transformar num museu aberto ao público, são sobretudo as características físicas do lugar – as dimensões do espaço, os objetos, os sons, as luzes e as sombras, as pessoas, a natureza ou o espaço urbano envolvente, etc. – que enriquecem inevitavelmente a experiência de uma visita a um ateliê *in situ*.

L'oeuvre est produite dans ce atelier et non dans un autre. Les caractéristiques de ce dernier conditionnent l'acte même de création et font de lui le support de l'œuvre. Ainsi, des notions telles que les dimensions, les propriétés d'éclairage, l'atmosphère du lieu ont une influence directe sur la production artistique. [...] un atelier de petite dimension ne sera pas propice à la création de grands formats. L'interrelation existante entre le lieu de production et l'œuvre est en réalité un lien génétique. L'un ne va pas sans l'autre.<sup>299</sup> (Jenni e Jeunet, 2013: 16-17)

---

<sup>298</sup> “Como não há dois museus iguais, não existe uma regra definida para a abordagem. Ambas as extremidades do espectro, desde a pura exposição didática com painéis explicativos do contexto histórico, geográfico e artístico, até ao estado verdadeiramente preservado com pouca alteração ao local, podem ser de interesse para o visitante. [...] No entanto, o visitante não deve ser deixado sozinho para desvendar as várias complexidades sobrepostas de tais montagens. É responsabilidade do museu sugerir mais do que uma resposta ao visitante que procura a inspiração do ateliê.”

<sup>299</sup> “A obra é produzida neste ateliê e não noutro. As características deste último condicionam o próprio ato criativo e fazem dele o suporte do trabalho. Assim, noções como dimensões, propriedades da iluminação, atmosfera do local,

É essa experiência sensorial de proximidade com a inspiração e com a atividade criativa do artista que os ateliês-museu têm a capacidade de proporcionar. A dificuldade maior – e o mais interessante desafio – estará em conseguir encontrar um equilíbrio entre a estaticidade inerente à preservação de um ateliê musealizado e o dinamismo que se pretende que ele possua precisamente para se manter vivo e atualizado.

#### **2.1.4. Ateliês-museu em Portugal: um rascunho de mapeamento**

Though they are often small and out of the way, with many artists seeking solitude and seclusion in which to work, artist's studio museums also have uniquely personal archives, and collections that offer new perspectives on art and art movements.

In many cases the house itself is a work of art, their historic interiors and studios displayed as if their owners have just stepped out for a walk. But if they are works of art, they also vary wildly in appearance, according to the temperament and interests of the artists who lived there, as well as the specific circumstances of their presentation.<sup>300</sup>

(Tambling, 2017: s/p)

Refletir sobre a musealização de ateliês de artista em Portugal, ainda que de um modo abrangente com o caráter de um primeiro mapeamento de exemplos, como aqui se pretende, impõe imediatamente a questão sobre se existem ateliês de artistas reconstruídos na íntegra e de forma permanente em espaços de museus nacionais, o que de facto não acontece. Como se viu, mesmo no resto da Europa são poucos os exemplos desta tipologia acolhimento do ateliê pelo museu. Trata-se, de facto, de um empreendimento que envolve um elevado número de recursos (humanos, materiais e monetários) e que coloca diversos problemas sobre o caráter e a autenticidade desses

---

influenciam diretamente a produção artística. [...] um ateliê de pequenas dimensões não será propício à criação de grandes formatos. A interrelação existente entre o local de produção e o trabalho é, de fato, um elo genético. Um não existe sem o outro.”

<sup>300</sup> “Embora sejam muitas vezes pequenos e fora dos principais circuitos, com muitos artistas procurando solidão e isolamento para trabalhar, os ateliês-museus de artista também têm arquivos pessoais exclusivos e coleções que oferecem novas perspectivas sobre os arte e movimentos artísticos.

Em muitos casos, a casa em si é uma obra de arte, os seus interiores e ateliês históricos exibidos como se os seus proprietários tivessem acabado de sair para uma caminhada. Mas se são obras de arte, também variam muito na aparência, de acordo com o temperamento e interesses dos artistas que lá viviam, bem como as circunstâncias específicas da sua apresentação.”

espaços reconstruídos num museu. Como se viu com os exemplos de Brancusi e Bacon, tratam-se essencialmente de casos extremos, onde a manutenção do espaço de trabalho no seu lugar original não era viável devido sobretudo ao mau estado de conservação dos edifícios. Nestes casos, manter os espaços no seu contexto original colocava riscos de segurança e a realização das necessárias intervenções de restauro iria inevitavelmente descaracterizar o ateliê. Para os responsáveis, a transposição do ateliê e a sua exposição no museu foi certamente o modo mais eficaz encontrado de controlar quer a manutenção do espaço e de todo o seu conteúdo, quer a maneira como o público o pode visualizar e apreender, mantendo ao mesmo tempo a configuração interior o mais fiel possível à criada pelo artista no espaço original.

Em relação à existência de ateliês-museu, os exemplos conhecidos em Portugal são também escassos, não existindo ainda qualquer reflexão sobre eles e sobre a sua identificação e distinção. Tratam-se, como já foi referido, de uma tipologia de museus monográficos que se distinguem das casas-museu por o seu processo de musealização ter como objetivo principal a preservação e abertura ao público do espaço de trabalho e procurar destacar não a biografia, mas antes a prática e a atividade criativa do artista, informando-a e contextualizando-a. No entanto, como não existe ainda uma sensibilização generalizada sobre a importância dos ateliês de artista no contexto museológico nacional (tanto enquanto contextualização como documentação da prática artística) se não houver um desejo expresso pelos próprios artistas em manter e abrir ao público os seus ateliês, muitos acabam por se manter privados e desconhecidos. Para além disso, mesmo durante a vida dos artistas o acesso ao seu lugar de trabalho nem sempre é facilmente conseguido, o que dificulta também o seu conhecimento e, posteriormente, a sua identificação enquanto potencial local de interesse a preservar.<sup>301</sup>

Assim, optou-se aqui por encadear um conjunto possível de exemplos nacionais que, como se verá, podem não se configurar concretamente como ateliês-museu de acordo com as definições propostas nos pontos anteriores, mas nos quais se identificam

---

<sup>301</sup> De referir aqui o papel essencial que assume normalmente a família mais próxima dos artistas na preservação do seu legado, sendo muitas vezes os responsáveis quer pela manutenção dos ateliês privados quer depois pela sua abertura ao público enquanto lugar musealizado.

alguns pontos de contacto com o modelo de integração do ateliê no museu através da musealização *in situ*.

## ATELIER-MUSEU JÚLIO POMAR

Fundação Júlio Pomar

Lisboa

A única instituição em Portugal com a designação de ateliê-museu não é nem nunca foi um ateliê propriamente dito. Trata-se do Atelier-Museu Júlio Pomar, em Lisboa, aberto ao público em abril de 2013.<sup>302</sup> Mas a história deste espaço remonta a alguns anos antes, e é ela que explica a vertente de ateliê que a instituição desde então procura conjugar com a sua atividade enquanto museu. De facto, é em 2000 que a Câmara Municipal de Lisboa, em conjunto com o pintor Júlio Pomar (1926-2018), decide adquirir um antigo armazém do século XVII na Rua do Vale, junto à casa e ateliê do artista. A ideia seria transformar aquele edifício num novo espaço de trabalho para Pomar e, posteriormente, num museu dedicado à sua obra, integrado no conjunto de equipamentos culturais da cidade de Lisboa. Sara Antónia Matos informa que Júlio Pomar, “enquanto amigo do arquitecto Siza Vieira (e percebendo a importância que um arquitecto pode ter para um espaço e até para a vida de um museu), sugeriu à Câmara ser o arquitecto Siza a fazer a reabilitação do espaço” (2014b: s/p), através de um projeto que conjugou desde o início aquelas duas vertentes: ateliê e museu. No entanto, as obras de recuperação e requalificação prolongaram-se por vários anos e em 2010 foi abdicado o uso do edifício enquanto ateliê, “tornando possível antecipar a inauguração do espaço como museu.”<sup>303</sup> Júlio Pomar continuaria a trabalhar no seu ateliê ali ao lado, e o museu seria dedicado exclusivamente à exposição das obras. Apesar disso, foi

---

<sup>302</sup> O Atelier-Museu Júlio Pomar é uma das duas únicas instituições portuguesas pertencentes à rede europeia *Artist's Studio Museum Network* (<http://artiststudiomuseum.org/studio-museums/atelier-museu-julio-pomar/>) o que demonstra a raridade deste tipo de museus no nosso país. A outra instituição é a Casa-Museu Abel Salazar que, apesar de ter sido onde viveu e trabalhou enquanto artista o seu multifacetado patrono, não mantém um ateliê preservado e aberto ao público nem uma programação que se relacione especificamente com ele, e por isso não se enquadrou no âmbito da presente análise.

<sup>303</sup> *História e enquadramento do projeto arquitectónico*, In <http://ateliermuseujuliopomar.pt/museu/arquitectura/arquitectura.html>

decidido manter na designação do espaço a referência ao ateliê, conforme explica Sara Antónia Matos:

Quando eu entrei para a direção do museu, o nome do equipamento ainda estava por definir e uma vez que a tipologia do espaço, com uma dimensão quase doméstica, está relacionada com a função de atelier – local de criação – achei fundamental que o conceito de atelier (um conceito ligado ao espaço e à estrutura arquitectónica) figurasse no nome do museu. De facto, o Siza não procurou fazer um museu fechado sobre si mesmo, de tipo “caixa-branca”. Manteve a traça das janelas, a altura do edifício original, de modo que o equipamento se integrasse no bairro.

O Júlio Pomar, na realidade, não trabalha aqui, mas está bem perto e visita-nos com frequência, sempre que possível. Para mim, a ideia de atelier é extremamente importante pois é o lugar onde os artistas produzem, experimentam, testam e, no fundo, fazer exposições também reside nisso: testar, ensaiar, criar um discurso para as obras no local de exposição. Por isso, fazia todo o sentido que o nome atelier se mantivesse na estrutura do equipamento. (2014b)

De facto, se o projeto arquitectónico teve necessariamente de responder à tipologia de um edifício já existente, “com uma *espacialidade* previamente determinada” (Matos, 2015: 12), a sua configuração enquanto futuro museu foi também pensada tendo em conta a vertente inicial de ateliê. Neste sentido, ainda que tenha sido necessária a criação de espaços essenciais ao funcionamento de um museu (como as reservas, o gabinete para restauro de obras, uma pequena loja, quartos de banho e o escritório para a direção), o espaço de exposição foi mantido amplo e aberto (com as janelas originais do edifício a permitirem a entrada de luz natural), e é partilhado entre as obras de arte e os funcionários do museu que trabalham no primeiro piso, à vista do público – “relembrando mais uma vez um *atelier*” (Matos, 2014b: s/p).

Assim, é a vertente de ateliê que, potenciada pelas condicionantes arquitectónicas do edifício e presente na própria designação do museu, acaba por definir a programação desenvolvida com uma acentuação relevante dada ao trabalho de investigação:

Quer dizer que este museu é pensado como um lugar de ensaio, proposições, reflexão, discussão, produção de discurso e enquadramentos, e portanto como um espaço de experimentação onde não se recusam as tentativas e a possibilidade de

falhas – tudo aquilo que na acepção mais comum está votado ou se associa ao espaço de um atelier. (Matos, 2015: 9-10)

Ao contrário de muitos museus monográficos dedicados à obra de um artista, o AMJP não apresenta uma exposição permanente das obras de Pomar que fazem parte do seu acervo. Em vez disso, as obras vão sendo mostradas de acordo com uma programação que tem como objetivo aprofundar o conhecimento sobre o trabalho do artista através de uma diversidade de meios que passam, por exemplo, pelo confronto simultâneo entre obras de Pomar e obras de artistas convidados de gerações mais recentes. Assim, todas as exposições realizadas no AMJP procuram estabelecer um diálogo com algum aspeto da obra de Pomar (um tema, uma técnica, uma inspiração, etc.) e simultaneamente com alguma característica da prática do ateliê, nomeadamente na própria disposição das obras pelo espaço. A exposição *Void: Júlio Pomar e Julião Sarmento*,<sup>304</sup> por exemplo, foi pensada “como uma intervenção específica no espaço do Atelier-Museu, onde Júlio Pomar e Julião Sarmento, através de pinturas e desenhos, exploraram o conceito de “Void”, tendo sido o artista convidado a desenhar a imagem gráfica da exposição.”<sup>305</sup> Por sua vez, em “*Decorativo, apenas?*” *Júlio Pomar e a integração das artes*, foi explorada uma vertente menos conhecida do trabalho de Pomar, relacionada com “as artes decorativas, as colaborações com a indústria e em projectos de arquitectura, tendo por mote a intenção de explorar a dimensão utilitária da arte disseminando-a pelo quotidiano das pessoas.”<sup>306</sup>

Como a ênfase maior é dada à vertente experimental, de diálogos e confrontos, de avanços e recuos que caracteriza muita da prática do artista no ateliê, as exposições são pensadas não enquanto um fim em si mesmas mas antes como ensaios, aos quais se associam um conjunto de ações paralelas e complementares como conferências, conversas, edições, etc.

Trata-se, a exemplo do artista face à sua matéria de trabalho, assumir as condições e os efeitos induzidos pelo dispositivo expositivo, que é ele próprio

---

<sup>304</sup> Comissariada por Sara Antónia Matos e realizada entre 28 de outubro de 2016 e 12 de março de 2017.

<sup>305</sup> Realizada de 27 de outubro de 2016 a 12 de março de 2017. Para mais informações, ver [http://www.ateliermuseujuliopomar.pt/programacao/passado/passado\\_10\\_void.html](http://www.ateliermuseujuliopomar.pt/programacao/passado/passado_10_void.html)

<sup>306</sup> Realizada de 5 de maio a 4 de setembro de 2016. Para mais informações, ver [http://www.ateliermuseujuliopomar.pt/programacao/passado/passado\\_08\\_decorativoApenas.html](http://www.ateliermuseujuliopomar.pt/programacao/passado/passado_08_decorativoApenas.html)



mimetizado no processo de montagem assumindo as salas como um espaço de edição, organização, recomposição. Aí, a disposição das obras, a convivência dos meios, a formulação do discurso obedecem à lei de um processo aberto. (Matos, 2015: 13)

Isto é, apesar da designação do museu incluir o termo *atelier*, que, como se viu no primeiro capítulo, pode ter várias acepções mas que na mais comum designa “o lugar de trabalho de um artista”, a instituição assume claramente que aquele espaço não é nem nunca foi o ateliê de Júlio Pomar.<sup>307</sup> Assim, não pretende simular no seu interior o espaço de trabalho do pintor, através de reconstruções ou imitações de qualquer tipo. A vertente do ateliê é assumida através do caráter de trabalho experimental que também é comumente associado ao espaço de criação dos artistas contemporâneos, e que ali perpassa para todas as atividades e ações promovidas pelo AMJP. É neste sentido que, por exemplo a documentação pessoal do artista<sup>308</sup> (como recortes de imprensa, textos, cartas, fotografias, etc.) assume também um papel relevante no trabalho do museu, encarregue de a estudar, sistematizar e divulgar enquanto elemento essencial de enquadramento da obra e da prática de Pomar. Um exemplo foi a exposição *Tratado dos Olhos*,<sup>309</sup> realizada em 2014 e que pretendeu “dar a ver o universo de referências do pintor, a matéria conceptual e ideológica que se esconde por detrás da sua obra.”<sup>310</sup> No âmbito desta exposição foram editados e publicados os textos críticos do artista, e incluídos na exposição enquanto uma componente essencial de consulta para o público. Simultaneamente, a exposição serviu ainda como pretexto para a transferência do acervo documental de Pomar, que na altura ainda se encontrava nos arquivos da sua Fundação, para o Atelier-Museu. Evidenciou-se assim, mais uma vez, a dimensão de ateliê – experimental, de estudo, em processo – que desde a sua abertura o AMJP tem procurado seguir através de um programa de investigação “que se espelha quer nos programas expositivos e actividades complementares, quer nas publicações “Cadernos do Atelier”, onde os catálogos de exposição também se inserem” (Matos, 2014a: 24).

---

<sup>307</sup> O que não implica que “surjam ainda algumas dúvidas entre os públicos que acorrem ao Atelier-Museu Júlio Pomar sobre se este é verdadeiramente o atelier do pintor” (Matos, 2015).

<sup>308</sup> Documentos que, para além das obras de arte, fazem também parte do acervo doado pelo artista à Fundação Júlio Pomar e depositado por este no Atelier-Museu

<sup>309</sup> Comissariada por Paulo Pires do Vale e patente no AMJP de 28 de fevereiro e 28 de novembro de 2014.

<sup>310</sup> *Tratado dos Olhos*, In [http://www.ateliermuseujuliopomar.pt/publicacoes/2014/pub05\\_Tratado\\_dos\\_Olhos.html](http://www.ateliermuseujuliopomar.pt/publicacoes/2014/pub05_Tratado_dos_Olhos.html)

Ao evidenciar tão aberta e claramente a vertente experimental que está por detrás de todas as suas ações e atividades, o AMJP pode, de facto, ser percebido enquanto um ateliê-museu. Simultaneamente, exemplifica uma modalidade de relação dinâmica entre os dois dispositivos – o ateliê enquanto espaço de investigação e lugar de obras em suspenso, e o museu enquanto espaço de exposição para produtos acabados – a que não é alheia a proximidade com o artista, que continua a trabalhar no seu ateliê privado, localizado na mesma rua do Atelier-Museu. De facto, em certa medida é mesmo essa presença constante do próprio Júlio Pomar que serve para validar a ação que o AMJP vem desenvolvendo num equilíbrio entre o artista, o seu processo de criação, as obras e o espaço para as expor. Mais uma vez as palavras da diretora do AMJP são esclarecedoras:

[...] o Atelier-Museu, uma instituição de pequena dimensão, [...] quer ser pensado também como atelier. Procura estar aquém e além das salas de exposição, sendo que nele o antes e o depois, as premissas de partida e de chegada, confluem. Aquém e além: a conservação e a guarda das obras, a investigação, o colocar de hipóteses, o abrir de portas e o ligar-se à vida, arriscar [...]. (Matos, 2015: 14)

CASA-ATELIER JÚLIO RESENDE<sup>311</sup>  
Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende  
Gondomar, Porto

Terá sido a procura dessa ligação entre a arte e a vida que levou a filha do pintor Júlio Resende (1917-2011), a artista Marta Resende Kannegeiesser, a decidir abrir ao público em 2012 a casa onde o seu pai viveu e trabalhou desde o início dos anos 1960.<sup>312</sup> Ao lado da residência e ateliê do pintor existia já o Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende, criado pelo artista em 1993 com o objectivo de preservar e divulgar um conjunto de desenhos doado pelo próprio Resende à Fundação, e contribuindo simultaneamente para “dar ao desenho o relevo que o pintor e o grupo de fundadores lhe atribuem no conjunto das artes plásticas.”<sup>313</sup> A casa-ateliê do artista,

---

<sup>311</sup> Figuras 41 a 46 (Anexo 1 – Imagens)

<sup>312</sup> Localizada em Valbom, Gondomar, Porto.

<sup>313</sup> In *Diário da República*, 3ª série, nº 168, de 22 de julho de 1994, disponível em

projetada em 1962 pelo arquiteto José Carlos Loureiro (n.1925), amigo de Resende, desde cedo se instituiu como um marco da arquitetura moderna portuguesa, acabando por ser classificada em Junho de 2011 como Monumento de Interesse Público:

A Casa Júlio Resende reúne três classes de valor patrimonial que justificam a classificação: é um exemplar ilustrativo da corrente modernista ligada à Escola do Porto, que influenciou decisivamente a produção arquitectónica nacional; a ligação da obra à figura do arquitecto Carlos Loureiro, personalidade incontornável para a história da arquitectura moderna em Portugal, e a ligação do imóvel ao mestre Júlio Resende, figura maior do século XX português. A este respeito importa sublinhar a ligação vivencial do pintor ao sítio e o facto de estarmos perante um exemplo raro de casa-estúdio, pensada e feita de raiz. Esta exemplaridade faz da casa um suporte de memória privilegiado do pintor Júlio Resende.

[...]

A zona especial de protecção teve em consideração o contexto paisagístico envolvente e os instrumentos de gestão do território em vigor. Foi tida em consideração a clareza dos limites e a inclusão do Lugar do Desenho — Fundação Júlio Resende, implantado nas proximidades.<sup>314</sup>

Assim, o interesse desta casa-ateliê é duplo: por um lado, é um edifício marcante da arquitetura moderna portuguesa; e por outro foi o lugar onde um dos principais artistas contemporâneos nacionais trabalhou a maior parte da sua vida, inspirado pela localização e pela paisagem envolvente (tanto pelo rio Douro, ali ao lado, como pelo seu próprio jardim pessoal). Assumindo este duplo valor, o próprio artista em algumas ocasiões se referiu à sua ligação ao ateliê e ao lugar específico ocupado por ele na sua vida e obra:

Falar da casa que habito será correr o risco que corre sempre todo aquele que fala apaixonadamente... a verdade porém, é que se trata da casa com que sempre sonhei. [...] Disponho do clima ideal para a realização destas duas essencialidades: viver-trabalhar. O atelier, dominando a planta, está apto a

---

[http://www.lugardodesenho.org/clidocs/download%201994\\_07\\_22InstituicaoFundacaoDRp39.pdf](http://www.lugardodesenho.org/clidocs/download%201994_07_22InstituicaoFundacaoDRp39.pdf). Desde então, o Lugar do Desenho vem desenvolvendo uma programação que, tendo como ponto de partida a prática do desenho, vai para além dele explorando novas relações entre a obra de Júlio Resende (em desenho, mas também noutros media) e outros artistas, nomeadamente através de exposições temporárias, conferências e encontros, concertos e atividades educativas.

<sup>314</sup> “Portaria nº584/2011”, In *Diário da República*, nº115, 16 de junho de 2011, pp. 25603-25605. Disponível em <https://dre.pt/application/dir/pdf2sdip/2011/06/115000000/2560325605.pdf>

cumprir as necessidades vitais (espaço-luz-isolamento). A habitação por seu lado, satisfaz plenamente os aspectos práticos e psicológicos (afectividade-quietude meditativa – iluminação repousante). (Resende, 1966)

Este é o lugar que testemunha o enquadramento da maior parte da minha existência. [...] a exaltação renasce a cada instante sempre que os objectos se confrontam culturalmente. O mundo está aqui na sua expressão mais inequívoca. As máscaras dialogam indiferentes aos meus humores. Os pincéis que teimo em conservar, assemelham-se a bocas desdentadas, os tubos que perderam a cabeça desde sempre, a mesa das evocações que se recorta pela luz do exterior e ainda o desalinho dos móveis a explicarem uma inquietação que tem a ver com o tempo que me escapa. Entretanto, do lado de lá da vidraça, um melro meu conhecido, silhueta negra de belo recorte, parece dizer-me que não tarda o seu canto. (Resende, 2007)

É assim justificada a abertura ao público da casa-ateliê de Júlio Resende em 2012 e, depois de um período de remodelação, em 2015 com uma programação própria, autónoma mas complementar das ações realizadas pelo Lugar do Desenho. Conforme referiu o atual diretor da Fundação, o professor Eugénio Henrique Barbosa,<sup>315</sup> o objetivo não foi criar uma casa-museu estanque e fechada sobre si mesma. De facto, apesar da maior parte do mobiliário ter sido mantido no seu lugar original, algumas alterações foram feitas para que a casa pudesse ser visitada e apreciada enquanto elemento arquitectónico e simultaneamente enquanto espaço de criação do pintor. Deste modo, para não se privilegiar apenas uma leitura biográfica dos espaços, não há muitos objetos pessoais de Resende à vista do público e nas paredes foram colocadas pinturas do artista pertencentes ao espólio da Fundação. Valorizando a própria arquitetura da casa-ateliê, a informação sobre a sua construção é dada através de painéis com textos, fotografias e imagens do projeto, colocados numa pequena sala de estar.

Também o espaço do ateliê não é apresentado tal e qual como era quando o artista ali trabalhava. Segundo o diretor, a filha de Resende ajudou na configuração dos espaços para abertura ao público, e no ateliê foram mantidos apenas alguns elementos essenciais e característicos da presença do pintor ali: o cavalete e a cadeira de verga onde o artista se sentava em frente a ele; os tubos de tinta, os pincéis e outros

---

<sup>315</sup> Em conversa presencial com a autora durante uma visita da própria à casa-ateliê realizada a 22 de setembro de 2017.

instrumentos de trabalho; as flores secas e pequenos objetos trazidos das suas viagens; alguns posters de exposições pendurados numa das paredes. O acumular de telas encostadas umas às outras numa das paredes do ateliê, ou as pilhas de livros e revistas ao longo das escadas que se podem ver em algumas fotografias antigas e em vídeos do artista a trabalhar, não se encontram mais ali (a biblioteca do artista foi toda instalada no edifício da Fundação), e apenas um quadro terminado foi pendurado naquela parede. Procurou-se assim *dar uma ideia*<sup>316</sup> do ateliê do artista, próxima do que foi efetivamente quando ocupado por ele, mas sem se proceder a uma reconstituição extremamente exata e fiel. Talvez o melhor testemunho da atividade criativa do pintor sejam as marcas de tinta na tijoleira do chão, acumuladas junto ao lugar do cavalete.

De modo a dinamizar os espaços e simultaneamente enquadrar a casa e o ateliê no contexto da vida e da produção artística de Resende, os dois antigos quartos foram transformados em pequenas salas de exposição. Num deles são mostrados painéis com fotografias pessoais de diversos momentos da vida do artista; um vídeo de Resende a trabalhar no ateliê, e alguns catálogos publicados pela Fundação sobre o ateliê e o próprio Lugar do Desenho, que convidam a um momento de reflexão nas cadeiras oferecidas para o efeito. O outro quarto é usado para exposições temporárias em torno de aspetos específicos da vida e obra de Resende, mostrados através da documentação (pequenos textos, fotografias, vídeos) e de obras menos conhecidas do artista: “Para que a casa não fosse apenas uma casa museu, decidiu o Lugar do Desenho organizar pequenas exposições íntimas focando aspectos da vida de Resende e procurando mostrar material, de preferência, pouco conhecido ou inédito” (Resende, 2016). Neste sentido, a exposição que comemorou a reabertura ao público da casa-ateliê, em janeiro de 2015, “Resende convida... a Sorrir,”<sup>317</sup> foi dedicada à banda desenhada produzida por Resende, e a exposição mais recente, “Resende convida... a relembrar o Alentejo”<sup>318</sup> seguiu a mesma linha e apresentou documentação relativa aos anos do artista passados em Viana do Alentejo, mostrando aspetos da sua vida privada, da escola onde lecionou bem como algumas obras realizadas nesse período.

---

<sup>316</sup> Expressão utilizada pelo atual diretor do Lugar do Desenho, em conversa presencial com a autora a 22 de setembro de 2017.

<sup>317</sup> Realizada de 31 de janeiro de 2015 a janeiro de 2016 na Casa-Ateliê Júlio Resende.

<sup>318</sup> Realizada de 16 de abril de 2016 a janeiro de 2017.

Estas pequenas exposições constituem, assim, um pretexto válido para estudar, enquadrar e mostrar a documentação pertencente ao acervo da Fundação e que diretamente se relaciona com a prática do artista, contribuindo para o seu conhecimento e estudo e, possivelmente abrindo portas para novas leituras e interpretações da sua obra. Em complemento com a atividade do Lugar do Desenho, a casa-ateliê pode assim tornar-se um dispositivo dinâmico sem perder a especificidade que inevitavelmente caracteriza a casa e o ateliê de um artista. Enquanto espaço musealizado, a casa-atelier está aberta para visitas no primeiro e terceiro sábados de cada mês, ou durante a semana apenas por marcação. Isto implica que a visita seja sempre acompanhada por um funcionário da Fundação que, tendo privado com Júlio Resende, informa o público sobre alguns aspetos da vivência do artista na casa e no ateliê. Para além dos painéis de fotografias já referidos, não existem nos espaços quaisquer elementos intrusivos a não ser algumas indicações de “não sentar” colocadas no ateliê. Isto pode no entanto levar a que se considere que os espaços foram mantidos exatamente como eram quando Resende ali vivia e trabalhava o que, como se referiu, não acontece. A visita guiada ajuda a esclarecer este aspeto que deve ser, de facto, acautelado para que a leitura do espaço seja a correta: trata-se efetivamente da casa e do ateliê onde o artista viveu e trabalhou, preservada *in situ* e transformada em museu visitável, sem que este processo tenha levado a intervenções na sua configuração original, mas alterando a sua função de espaço de vida privada para se assumir “como um espaço de criação voltado para exposições, conferências, ciclos temáticos ou mesmo como residência artística” (Cruz, 2012).

CASA-ATELIER VIEIRA DA SILVA  
Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva (FASVS)  
Lisboa

Quando, após a morte de Arpad Szenes, em 1985, Vieira da Silva (1908-1992) pensou em criar um museu e centro de estudo e investigação dedicado à obra do casal de pintores, o lugar onde primeiro o idealizou foi na sua casa e ateliê no Alto de São Francisco, junto ao Jardim das Amoreiras, em Lisboa. Sendo ali a casa da artista desde a

sua infância, e o lugar onde morava e trabalhava de todas as vezes que voltava a Portugal, Vieira da Silva manifestava assim, nos últimos anos da sua vida, o desejo de que a sua casa-ateliê se mantivesse de algum modo associada à produção artística e ao estudo da arte contemporânea. No entanto, as pequenas dimensões e o caráter mais doméstico dos espaços da casa não eram adequados à instalação de um centro de investigação e exposição das obras dos dois artistas, tendo sido decidido criar o museu da Fundação num outro local adaptado pelo arquiteto Sommer Ribeiro (1924-2006) para o efeito. Foi a própria Vieira da Silva quem escolheu o edifício da antiga Fábrica de Tecidos de Seda, localizado perto da sua casa, para albergar o museu e o centro de investigação da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, criada em 1990 a partir da doação de obras de arte e de documentação pertencente ao casal de pintores. A casa-atelier de Vieira da Silva fazia parte desse legado da artista, constituindo-se desde logo como parte integrante da Fundação.

O museu foi inaugurado em 1994 e se inicialmente se previa o estabelecimento de uma ligação com a casa-ateliê, ela não chegou a ser concretizado (Fasvs, n/a-a) e a casa manteve-se fisicamente separada dos espaços da fundação. A realização de uma “intervenção profunda de remodelação e conservação do edifício” (Fasvs, n/a-b) permitiu finalmente a sua abertura ao público em 2013 e a definição de um programa multifacetado e complementar à atividade da Fundação, cumprindo simultaneamente os desejos da artista. Sobre isto, o plano de atividades da FASVS para 2015 esclarece:

A programação da Casa-Atelier Arpad Szenes-Vieira da Silva assenta em dois eixos fundamentais:

1. No museu e sua programação anual – A Casa-Atelier funciona como um polo complementar ao museu, com um programa de atividades concebido em articulação com o calendário expositivo ainda que desenvolvendo linhas de actuação independentes e não se cingindo exclusivamente às problemáticas subjacentes a cada exposição.
2. Nos conceitos de Atelier e Residência – A Casa-Atelier cumpre o desígnio projectado pela artista para este local e reforça a sua acção como espaço de aprendizagem e difusão de conhecimento, de criação e debate. Um laboratório experimental enraizado na contemporaneidade. Um local de ressonância das práticas artísticas contemporâneas e das investigações teóricas em curso, numa agenda destinada a diversos públicos. Mas

também um espaço de lazer e de referência na visita e/ou vivência da cidade. (Fasvs, 2014)

Em pleno funcionamento desde 2014, desde logo a casa-ateliê se constituiu assim como um espaço complementar ao museu tendo desde então vindo a afirmar uma importância crescente no contexto cultural da cidade. De facto, para além de ser um espaço expositivo especial e capaz de cativar o interesse pela sua antiga função de ateliê de uma das mais reconhecidas artistas nacionais, ele não se configura apenas enquanto tal e abre-se a um conjunto de atividades que visam uma relação dinâmica não só com as ações da fundação, mas também com as comunidades escolar e académica, com artistas de diferentes gerações e países, ou com a zona envolvente à sua localização, por exemplo. Entre as principais linhas de ação da casa-atelier destacam-se, assim, as residências e a formação artística (que inclui não só oficinas para crianças como também a realização de cursos, workshops, palestras ou conferências).

Em certa medida a própria configuração do espaço, ainda que mantida, na sua organização essencial, idêntica ao que era quando a artista ali viveu e trabalhou, reflete a atual dupla ação da casa-atelier. No piso inferior foi mantido o espaço depurado onde Vieira da Silva e Arpad Szenes trabalhavam quando vinham para Portugal, com o mobiliário e alguns utensílios de pintura a remeter para a prática artística, sendo este o lugar onde se realizam as exposições, performances, encontros ou conversas. Por sua vez, o piso superior foi recuperado e modernizado de modo ser um apartamento capaz de acolher os artistas que ali fazem residências, proporcionando-lhes assim uma estadia o mais próxima possível daquela que Vieira da Silva e Arpad Szenes vivenciavam em Portugal.

No que diz respeito especificamente às exposições realizadas no espaço do ateliê, desde cedo se procurou que elas potenciassem uma reflexão sobre algum aspeto ligado diretamente àquele espaço e/ou às especificidades da sua função tradicional. Explora-se assim uma vertente de investigação que permite elaborar novas perspetivas e leituras sobre a obra e a prática dos artistas (tanto de Vieira da Silva e Arpad Szenes como daqueles que expõem atualmente na casa-atelier), ao mesmo tempo que se cumpre o desígnio da pintora em manter a sua casa-ateliê como um espaço ligado à produção e



reflexão sobre a arte contemporânea. A exposição que marcou a abertura ao público da casa-ateliê, em 2013, *Ateliers, a arte a partir de um espaço*<sup>319</sup> apresentou fotografias dos vários ateliês que Vieira da Silva e Arpad Szenes utilizaram ao longo dos 55 anos da sua vida em comum, em Portugal, França e no Brasil. Estabeleceu-se assim um contraponto entre o espaço propriamente dito do ateliê dos artistas em Portugal, atualizado agora enquanto espaço de exposição e reflexão artística, e as imagens dos seus espaços de trabalho ocupados de acordo com a sua função original, ao mesmo tempo que se divulgou um conjunto importante de fotografias documentais do acervo do casal, pertencente à Fundação. Como já foi referido em exemplos anteriores, a exposição de elementos documentais que diretamente se ligam ao espaço do ateliê pode ser uma estratégia eficaz na divulgação e documentação desses mesmos espaços, abrindo novas hipóteses de leitura e investigação sobre eles e, consequentemente, sobre as obras ali produzidas pelos artistas em questão.

Por sua vez, a própria documentação e a história das vivências no ateliê pode servir como ponto de partida para a criação de novos trabalhos, como exemplifica a exposição de Ana Vidigal (n.1960) pensada especificamente para a casa-ateliê a partir de um período específico da vida de Arpad Szenes e Vieira da Silva. Usando como pretexto a exposição que o museu simultaneamente apresentou com obras produzidas pelo casal nos sete anos do seu exílio no Brasil durante a II Guerra Mundial,<sup>320</sup> Ana Vidigal consultou a correspondência e outros documentos dos artistas relativos a esse período, usando-os depois como base para a criação de uma nova obra e exposição para o espaço do ateliê. Tendo em consideração o facto de Vieira da Silva não se ter adaptado à vida no Brasil, o que se refletiu na sua escassa produção artística durante esse período, Ana Vidigal utilizou a cómoda do ateliê enquanto símbolo do contraste entre a vivência de Vieira da Silva em Portugal, naquela casa-ateliê, e a experiência no Brasil, transformando-a numa gaiola, numa alusão à *gaiola dourada* que foi a estadia da artista naquele país:

---

<sup>319</sup> Realizada de 13 de junho de 2013 a 31 de dezembro de 2014.

<sup>320</sup> “Os Anos do Exílio no Brasil (1940-1947)”, realizada entre 4 de março e 25 de maio de 2017.

Ou seja, retirei-a da sua função – era a cómoda onde ela guardava, quando estava em Lisboa, as coisas que lhe eram mais queridas do ateliê, porque era uma cómoda de ateliê – e virei-a ao contrário, tirei-lhe as gavetas e transformei-a, aproximando-a de uma gaiola. E depois fiz uma série de sete desenhos, em que tento interpretar, através das minhas coisas, o que foram aqueles anos para ela. (Affreixo, 2017)

Deste modo, com um trabalho *site-specific* que se relaciona simultaneamente com o espaço e o mobiliário do ateliê e com uma vivência específica da pintora, a exposição de Ana Vidigal estabeleceu uma relação dinâmica entre o ateliê e o museu, lançando novos elementos para a compreensão não só da produção de Vieira da Silva como também dos próprios dispositivos onde ela teve lugar e se apresenta atualmente – o ateliê e o museu.

*JARDIM-ESCULTURA (1997-2014)*  
Ateliê, casa e jardim de Alberto Carneiro  
S. Mamede do Coronado, Trofa

No atelier-floresta de Alberto Carneiro  
as árvores crescem para o passado,  
para o primeiro, para o incriado.  
São frágeis seres feitos de

ascendente matéria  
procurando a terra,  
povo rumoroso e pagão  
adorador do chão.

O escultor é o seu pastor [...] <sup>321</sup>

Até aqui foram apresentados brevemente alguns exemplos de ateliês de artistas portugueses musealizados *in situ* que constituem alguns dos poucos exemplos atualmente abertos ao público deste tipo de museus em Portugal. De facto, como se viu, nenhum deles se constitui como um ateliê-museu independente; todos fazem parte de uma fundação, normalmente já com um museu ou espaço de exposições associado, tendo sido o ateliê aberto ao público posteriormente como um espaço complementar à

---

<sup>321</sup> Excerto de um poema de Manuel António Pina, *No atelier de Alberto Carneiro* (2 de Abril de 2005), dactilografado e disponível no ateliê do escultor - Arquivo Alberto Carneiro.

programação da respetiva fundação. Ou seja, não se tratam de ateliês que foram eles próprios o ponto de partida para a criação de um museu, como se viu em alguns exemplos internacionais. Para além disso, como mostram as casas-ateliê de Júlio Resende e Vieira da Silva, por exemplo, a sua abertura ao público foi posterior à morte dos artistas, não tendo partido destes a configuração dos ateliês para uma posterior musealização.

No entanto, há um exemplo que, apesar de não se configurar como um ateliê-museu, reúne algumas características que o enquadram nesta linha de análise da musealização como uma modalidade de acolhimento do ateliê no museu. Isto porque se trata talvez de um dos artistas nacionais que mais insistiu, através não só da sua obra mas também dos inúmeros textos que escreveu em complemento a ela, na extrema relevância do seu lugar de origem na definição de toda a sua produção artística, tendo em sucessivas ocasiões utilizado imagens do seu ateliê, casa e jardim como enquadramento e contexto das próprias obras.<sup>322</sup> Para além disso, toda a história da criação e configuração dos seus espaços privados é simultânea de um desejo constante do artista, ainda em vida, de criar um museu para a sua obra no lugar específico da sua criação. Referimo-nos a Alberto Carneiro (1937-2017) e especificamente ao seu ateliê e jardim em São Mamede do Coronado. Para efeitos de enquadramento deste exemplo no âmbito da análise da musealização de ateliês de artista, considera-se aqui especificamente o jardim/obra de arte pública criada por Carneiro junto à sua propriedade privada – *Jardim-Escultura* (1997-2014) – precisamente devido a essa dicotomia entre o espaço público da obra e o espaço privado de criação eleito do artista.

A investigação realizada no ateliê e arquivo de Carneiro<sup>323</sup> permitiu perceber que o terreno adjacente à sua casa, onde atualmente se encontra a obra pública *Jardim-*

---

<sup>322</sup> Especificamente sobre esta utilização do ateliê como *cenário* para a documentação fotográfica de algumas obras, ver AZEVEDO, Teresa, “Do jardim de Alberto Carneiro à cozinha de Ângela Ferreira: mostrar o lugar e o processo de criação”. In SEMEDO, Alice; SENRA, Sandra e AZEVEDO, Teresa, eds. (2015), *Processos de Musealização*. Um Seminário de Investigação Internacional. Atas do Seminário [Online], Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, pp. 582-588. URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13517.pdf>

<sup>323</sup> A primeira parte dessa investigação relacionou-se com o projeto de inventariação da obra do escultor, realizado diretamente no seu ateliê, apoiado pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas –

*Escultura (1997-2014)* fazia parte dos planos, já antigos, da Câmara Municipal de Santo Tirso e do próprio escultor em criar, junto à habitação privada deste, um museu ou fundação que zelasse pela preservação e divulgação da sua obra. Não tendo chegado a concretizar-se o museu, é pertinente a escolha do terreno para a realização de uma obra que reúne em si as principais características da criação artística de Carneiro. Talvez este *Jardim-Escultura*,<sup>324</sup> localizado parede-meia com uma parte do muro que delimita o espaço privado do escultor, possa ser considerado como o culminar possível de um desejo de longa data, refletindo claramente a relevância que Carneiro sempre deu à ligação primordial ao lugar onde nasceu, cresceu e onde a sua obra profundamente se enraíza.<sup>325</sup>

A 21 de março de 2015 – não por acaso, no início da Primavera e dia mundial da Árvore e da Floresta – abriu ao público o *Jardim-Escultura (1997-2014)*, uma obra *site-specific* de grandes dimensões, criada especificamente por Carneiro para e no terreno contíguo à propriedade privada do escultor em São Mamede do Coronado. Apesar de se tratar, na sua essência, de uma obra de arte pública, considera-se que a sua génese se enraíza profundamente no lugar específico onde se situa o ateliê de Carneiro, e a sua história acompanhou grande parte da vida e da produção artística do escultor em São Mamede do Coronado. É neste sentido que o exemplo de Alberto Carneiro é considerado no contexto da musealização *in situ* de ateliês de artistas que, conforme se viu, não tem (ainda?) uma expressão significativa em Portugal. Porque se trata de um artista que desde sempre reforçou a importância da sua ligação ao lugar onde viveu desde criança; porque não só a sua obra mas muitos dos seus escritos remetem constantemente para esse lugar enquanto fundador da sua prática artística; e porque grande parte da contextualização (sejam vídeos, entrevistas, fotografias ou ensaios

---

Universidade Nova de Lisboa, e coordenado por Catarina Rosendo. Após os três meses do projeto, a investigação continuou no âmbito do presente projeto de doutoramento.

<sup>324</sup> Para uma leitura mais fluida do texto, a partir daqui serão omitidas as datas na referência ao *Jardim-Escultura (1997-2014)*.

<sup>325</sup> Esse desejo de Carneiro está atualmente a tomar forma mas em Santo Tirso, e não junto à propriedade do escultor em São Mamede do Coronado, como seria inicialmente o seu objetivo. A 12 de setembro de 2017, na Fábrica de Santo Tirso foi oficialmente lançada a primeira pedra do Centro de Arte Alberto Carneiro, um empreendimento pensado pelo artista ainda em vida com a doação, em 2015, de dez esculturas e cinquenta desenhos ao município de Santo Tirso. O Centro será composto por uma área de exposição permanente das obras doadas, sala para exposições temporárias e zonas para estudo, investigação e apresentações/ discussões. Cumpre-se assim a missão de “salvaguarda, preservação, investigação e divulgação” da obra de Carneiro em particular, e da arte contemporânea, em geral.

escritos) da sua obra exposta em museus foi feita tendo a sua casa e ateliê como ponto de partida e/ou cenário. Simultaneamente, porque se trata de um artista que, apesar de considerar que a compreensão de cada trabalho estava dependente de cada espectador, sempre teve em conta os lugares de fruição da sua obra, mostrando-se preocupado com o modo como ela seria preservada e apresentada quando ele já não estivesse presente.

Alberto Carneiro nasceu em São Mamede do Coronado,<sup>326</sup> uma pequena vila rural perto do Porto. Aí viveu durante a sua infância, brincando nos terrenos vizinhos, num contacto direto com a natureza que o escultor considerou essencial na construção da sua identidade pessoal e artística: “Se tivesse nascido e vivido menino noutro lugar a minha obra seria diferente” (Carneiro, 2012: 9). A natureza sempre foi, de facto, o *espaço protetor* (S/A, 1987) de Carneiro. Desde menino, quando brincava com “as coisas da natureza que [o] rodeavam e com as quais inventava os [seus] brinquedos” (Carneiro, 2012: 9) até aos últimos anos da sua vida, quando colhia fruta das árvores do seu jardim no Coronado. A partir desse jardim, constantemente em mutação – “porque as plantas crescem e morrem” (Osório, 2006: 17) – surgiram bastantes obras do escultor. Simultaneamente, a relação pessoal que Carneiro mantinha com o seu jardim – e com tudo o que ele simboliza de ligação com as matérias naturais e com a identificação do corpo com a terra (Carneiro, 2012: 15) – refletia-se na atividade do dia-a-dia do escultor, numa consciente indistinção entre a sua arte e a sua vida:

Tenho um jardim do qual cuido eu mesmo. O jardineiro vem tratar e cuidar apenas da relva... Não separo, há já muito tempo, a minha actividade de jardinagem e de hortícola da minha actividade de escultor. Há muitas operações da minha actividade criativa que se passam simultaneamente no atelier e no jardim e na horta. Há variadíssimas obras minhas feitas nos últimos quinze anos que se desenvolveram também através dessa relação estética que mantenho com as minhas árvores e com as minhas flores. (Carneiro, 2012: 35)

---

<sup>326</sup> São Mamede do Coronado fez parte do concelho de Santo Tirso até 1998, ano em que passou a pertencer ao município da Trofa. Elevada a Vila do Coronado em 1997, em 2013 foi extinta e agregada, no âmbito de uma reforma administrativa nacional para, em conjunto com São Romão do Coronado, formar uma nova freguesia denominada União das Freguesias de Coronado (São Romão e São Mamede).

Esse jardim privado de Carneiro faz a ligação entre os diferentes edifícios que constituem a sua propriedade. A pequena casa com quintal dos seus pais, onde viveu em criança e trabalhou já enquanto adulto formado em escultura, foi dando lugar ao espaço onde o escultor viveu e trabalhou e que, para além da habitação, entretanto remodelada e ampliada, conta com um ateliê e uma galeria.

Conforme contava o escultor,<sup>327</sup> sempre que teve possibilidade foi adquirindo alguma parte de terreno adjacente à propriedade original dos seus pais, com o objetivo de aumentar o ateliê de trabalho e melhorar as condições da pequena habitação:

Era um quintal muito pequeno, ainda está marcado. [...] Com o tempo, tive a possibilidade de comprar o terreno para construir o atelier. [...] O atelier original estava separado da casa – à qual se encontra agora ligado através de um corredor – e era minúsculo. [...] Eu fiz “Percursos na Paisagem” [1982-1983], que é uma peça muito grande que está na Gulbenkian, e fi-la sem a ter montado porque não cabia no ateliê. Agora tenho condições de montar as peças, de as ver e de as testar de outra maneira. (Osório, 2006: 15-16)

A memória descritiva do ateliê atual foi enviada para a Câmara Municipal de Santo Tirso em Maio de 1988. Nela refere-se que o terreno de que Carneiro é proprietário é constituído por uma “habitação à face da rua e por um quintal nas traseiras”, e que o ateliê a construir – “um volume de forma quadrada” – será localizado no extremo sul do quintal.<sup>328</sup> (Fig.47) Nota-se ainda a preocupação com o enquadramento no conjunto já existente pela opção em manter “o mesmo tratamento das fachadas – caladas a ocre – e da cobertura – telha – assim como a cêrcea proposta em relação ao conjunto construído existente.”<sup>329</sup> De facto, a cor ocre das paredes de todo o conjunto ainda hoje caracteriza a casa de Carneiro, destacando-a das habitações vizinhas e definindo os diferentes volumes em contraste com o verde da vegetação que os une e circunda. O projeto do ateliê é entretanto aprovado pela Câmara Municipal, que em Dezembro de 1988 concede a licença para a sua construção, que não deve ter tardado, porque em 1991 é publicada na revista *Obradoiro*, numa secção dedicada à

---

<sup>327</sup> Em conversas informais com a autora realizadas entre 2012 e 2014.

<sup>328</sup> Marcês Vieira, Memória Descritiva do ateliê de escultura. 20 de maio de 1988. In *Processos de obra*. Arquivo Alberto Carneiro.

<sup>329</sup> *Idem, ibidem*.

“Casa do Arquitecto” (Vieira, 1991), uma pequena descrição do edifício juntamente com reproduções dos alçados, plantas e cortes do projeto, bem como fotografias do ateliê já concluído. (Figs.48 e 49)

Como se pode ver pelas imagens então publicadas, o ateliê foi construído numa forma simples mas simbólica que, segundo a descrição da arquiteta Mercês Vieira, autora do projeto, se deveu, respetivamente, a uma necessidade económica e ao desejo do cliente:

Uso muitas vezes o quadrado e a única imposição que fiz à arquitecta foi que a planta fosse um quadrado [...]. Como faço relaxamento através do banho de imersão ao fim do dia – é o meu ioga não ortodoxo - , outra coisa que lhe exigiu foi que a banheira ficasse de modo a que, quando tomo banho, a minha cabeça se situe no meio do quadrado e quando me levanto tenha a janela com visão para o ateliê. Não há nada místico nisto. É a minha relação com a matéria. (Osório, 2006: 16)

O ateliê, de planta quadrada, é constituído por dois pisos, e foi pensado para servir simultaneamente de ateliê de escultura e de espaço para estar e pernoitar. Enquanto espaço de trabalho, possui as principais características de um ateliê de escultura: “pé direito alto, visibilidade superior, fácil acessibilidade para execução de grandes peças, iluminação natural uniforme, isolamento do exterior” (Vieira, 1991: 100). Simultaneamente, a criação do espaço de residência, um “lugar de estar confortável, autónomo, mas visual e funcionalmente próximo do ateliê” (Vieira, 1991: 100) conferiu a todo o volume uma especificidade característica da relação próxima entre a arte e a vida que percorreu toda a prática de Carneiro, e que não foi indiferente, como se viu, na opção em colocar no quarto de banho do ateliê uma grande janela virada para o espaço de trabalho. Por sua vez, a relação com o jardim exterior privado é privilegiada na zona de estar do rés-do-chão, com portadas que abrem diretamente para ele.

Este ateliê foi desde então o espaço preferencial de trabalho de Carneiro: para além da oficina propriamente dita no piso inferior, onde era feito o trabalho de maiores dimensões, com a motosserra, por exemplo, ou onde eram experimentadas montagens de algumas peças maiores; o piso superior servia, para além de arquivo, como uma

espécie de escritório onde o artista podia consultar uma parte da sua biblioteca, ouvir a sua música favorita ou receber as visitas relacionadas com a sua atividade. De facto, com o passar do tempo as zonas de estar (no rés-do-chão) e pernoitar (no 1º piso), foram dando lugar àquilo que atualmente constitui o arquivo do escultor, composto por um imenso conjunto de desenhos, slides, fotografias, livros e catálogos, discos de vinil e pequenos objetos que se organizam agora por todo o espaço do ateliê.

Mas, como já se referiu, Carneiro estendeu também a sua prática de criador para o jardim e horta, definidos e organizados por si e dos quais ele mesmo tratou durante toda a vida, atividade que culminou na criação de uma obra pública num terreno adjacente à sua propriedade, o já referido *Jardim-Escultura*. De facto, esse terreno estava já há muito tempo destinado à obra do escultor (ainda que longamente abandonado e sem qualquer projeto específico aprovado), e o edifício que Carneiro designava como galeria foi construído tendo muito provavelmente em conta a possibilidade da criação de um Museu/ Fundação/ Casa da Escultura<sup>330</sup> naquele terreno anexo.

Efetivamente, partiu de um desejo expresso de Carneiro a criação de uma Fundação que se instituisse como um museu e meio difusor da sua obra.<sup>331</sup> Pela análise da documentação existente, percebe-se que seria a vontade do escultor preservar e divulgar a sua obra a partir do seu lugar primordial de origem, em São Mamede do Coronado, e por isso várias diligências terão sido feitas para que um museu fosse criado, com as devidas condições, junto à área de residência e trabalho de Carneiro.

Em Maio de 1992 é feito à Câmara Municipal de Santo Tirso o pedido de viabilidade para “constituição de uma urbanização que incluir[ia] zona habitacional, zona comercial, ponto de abastecimento de combustíveis e zona destinada à Fundação Alberto Carneiro, situada no lugar de Vila, freguesia de São Mamede do Coronado [...]”<sup>332</sup> Solicitada a pronunciar-se sobre esta matéria, na mesma altura a Junta de Freguesia responde que “não vê quaisquer inconvenientes na sua aprovação, solicitando

---

<sup>330</sup> Nos documentos consultados, a designação vai alternando entre estas três.

<sup>331</sup> Estatutos de A Casa da Escultura – Fundação Alberto Carneiro (rascunho), 1995. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em arquivos]. Arquivo Alberto Carneiro.

<sup>332</sup> Pedido de viabilidade à Câmara Municipal de Santo Tirso para construção de urbanização, 7 de maio de 1992. In *Processos de obra*. Arquivo Alberto Carneiro.



mesmo a melhor apreciação para o solicitado, atendendo à necessidade da terra em relação a este tipo de realizações.”<sup>333</sup> Data da mesma altura a memória descritiva da referida urbanização, constando do programa previsto um lote para a instalação da “Fundação Prof. Alberto Carneiro”, cuja localização procurava articular o ateliê já existente do escultor, com um “terreno vizinho [...] considerado pelo próprio como aquisição de interesse para a sua atividade a realizar oportunamente.”<sup>334</sup>

Como se pode ver na planta anexa à memória descritiva (Fig.50), o lote de terreno a ceder para a Fundação Alberto Carneiro corresponde aproximadamente ao local onde atualmente se encontra o *Jardim-Escultura* (Fig.51). A urbanização foi entretanto construída, e atualmente define as vias públicas que dão acesso quer ao *Jardim-Escultura*, quer à casa, jardim e ateliê de Alberto Carneiro.

Prosseguindo a intenção de criar uma Fundação com o seu nome – e já com o terreno destinado especificamente para ela – em 1995 Carneiro cria um esboço dos seus estatutos, nos quais refere que a sede da fundação seria na Rua do Brêto (localização da sua residência e ateliê), freguesia de São Mamede do Coronado. O escultor reforça assim o desejo de manter a sua obra próxima do seu lugar de origem. Ainda no mesmo esboço dos estatutos, há a referência a um “terreno doado pela Câmara Municipal de Santo Tirso para a criação do primeiro núcleo do Museu de esculturas ao ar livre.”<sup>335</sup> Deve tratar-se, muito certamente, do mesmo terreno onde hoje está o *Jardim-Escultura*, e que, como se viu, havia sido doado em 1992 para utilização exclusiva da futura Fundação ou Museu:

Quando se fez a urbanização, a Câmara garantiu o terreno lateral murado, no topo, para as minhas esculturas ao ar livre. Estava programado com a Câmara de Santo Tirso abríamos um museu em 2001... (Osório, 2006: 15)

Foi nesta sequência de acontecimentos que Carneiro decidiu, em 1996 e por sua iniciativa pessoal, construir uma galeria como extensão do seu ateliê privado e integrada

---

<sup>333</sup> Parecer da Junta de Freguesia de São Mamede do Coronado, 8 de maio de 1992. In *Processos de obra*. Arquivo Alberto Carneiro.

<sup>334</sup> Jorge Nuno Monteiro, arquiteto. Memória descritiva e justificativa, 8 de maio de 1992. In *Processos de obra*. Arquivo Alberto Carneiro.

<sup>335</sup> Estatutos de A Casa da Escultura – Fundação Alberto Carneiro (rascunho), 1995. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em arquivos]. Arquivo Alberto Carneiro.

no conjunto habitacional daquela zona. Em novembro do mesmo ano é enviada para a Câmara Municipal de Santo Tirso a memória descritiva do que se refere ser um edifício destinado a ateliê de escultura e a um anexo para garagem. Como o ateliê atual já estava construído desde o início dos anos 1990, este projeto refere-se ao edifício que Carneiro designava como galeria. De facto, esta galeria foi construída pelo escultor precisamente com o propósito de fazer parte do Museu Alberto Carneiro: “[...] tem a ver com o projeto inicial, que era transformar aquele edifício [Carneiro aponta para a galeria] – que foi feito para isso, por mim [...] – [numa] futura galeria.”<sup>336</sup>

Em janeiro de 1997 Carneiro escreve ao então presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso, referindo que o “projecto de arquitectura do [seu] novo atelier, que poderia destinar-se a zona coberta do prometido Museu, esta[va] aprovado.”<sup>337</sup> Carneiro solicita então uma decisão da Câmara sobre a criação ou não do Museu, de modo a poder tratar das especificidades da construção. Como consequência, em janeiro de 1997 a Câmara Municipal aprova a criação do que designa como “Museu de Escultura de Ar Livre em S. Mamede do Coronado.”<sup>338</sup> De acordo com esta decisão, o terreno destinado para o efeito seria o espaço de exposição de algumas esculturas ao ar livre, enquanto que a galeria a construir por Alberto Carneiro serviria como espaço de exposição fechado. Perfeitamente integrada no conjunto privado de Carneiro, e simultaneamente ligada à rua exterior e ao espaço público das esculturas ao ar livre, a galeria proporcionaria uma perfeita integração entre a obra do escultor no espaço público e o espaço privado da sua casa, jardim e ateliê.

Em 1998 a Câmara de Santo Tirso estabelece um contrato para a construção dos “muros do Museu Prof. Escultor Alberto Carneiro – S. Mamede do Coronado” que, juntamente com as vedações e portões de acesso ao terreno definiam definitivamente o espaço público destinado à obra de Carneiro, tendo-se previsto abrir o museu antes do fim do milénio. O acordo verbal entre o escultor e aquela Câmara Municipal previa que

---

<sup>336</sup> Alberto Carneiro em entrevista à TrofaTV, referindo-se aos desafios que o Presidente da Junta de Freguesia de São Mamede diz ter ainda para lhe colocar. Março de 2015, disponível em: <http://www.onoticiasdatrofa.pt/index.php/152-noticias/edicao-papel/edicao-516/13071-jardim-escultura-eterniza-alberto-carneiro-em-s-mamede-c-video>

<sup>337</sup> Carta de Alberto Carneiro ao presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso, 6 de Janeiro de 1997. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivadores]. Arquivo Alberto Carneiro.

<sup>338</sup> Ata da reunião ordinária da Câmara Municipal de Santo Tirso, 27 de janeiro de 1997. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivadores]. Arquivo Alberto Carneiro.

os serviços da câmara procedessem ao arranjo do terreno, à criação de condições de rega e iluminação e à instalação, sob orientação de Carneiro, das esculturas doadas por ele.<sup>339</sup>

Entretanto, ainda em 1998 dá-se a criação do Município da Trofa, que passou a integrar a freguesia de São Mamede do Coronado, até então pertencente a Santo Tirso. Isto fez com que todas as decisões relativas ao terreno destinado à Fundação/ Museu Alberto Carneiro passassem necessariamente para a responsabilidade da Câmara da Trofa. Consciente dos óbvios atrasos provocados por esta alteração, mas sempre preocupado com a garantia dos “espaços de fruição”<sup>340</sup> da sua obra, em setembro de 1999 Carneiro escreve ao Presidente da Comissão Instaladora do Município da Trofa a pedir esclarecimentos sobre a situação. Não se encontrou nenhum documento da Câmara da Trofa em resposta às suas solicitações mas, através de uma nova carta escrita pelo escultor ao então vereador do pelouro da cultura, sabe-se que os dois se terão encontrado em 2002 para discutir o avanço do arranjo do terreno para receber as esculturas de Carneiro:

[...] o Museu existe como presença terrena pela vossa vontade e decisão políticas, mas está vazio de vegetação e obras [...]. Há precisamente um ano falamos sobre o assunto e preparei um plano de organização e arborização dos espaços. [...] Combinou-se com os técnicos dos vossos serviços a preparação das coisas para que se plantassem as árvores, se semeasse a relva e se implantassem os sistemas de rega e iluminação, na época devida, Outubro ou Novembro, do ano passado, 2002. [...] mas entretanto ninguém apareceu [...]. A inauguração do Museu, a partir da decisão da sua criação (e lembro que a iniciativa não foi minha, muito embora eu tenha demonstrado o maior empenho) estava marcada para Setembro de 2001. Ora, são já passados quase dois anos e tudo se mantém em estado letárgico.<sup>341</sup>

Em toda a correspondência sobre este assunto é perceptível o entusiasmo de Carneiro no desejo de criação de um museu para as suas obras – desde que, obviamente, fossem asseguradas todas as devidas condições e garantias para o futuro. Percebe-se

---

<sup>339</sup> Carta de Alberto Carneiro ao Presidente da Comissão Instaladora do Município da Trofa, 7 de setembro de 1999. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivadores]. Arquivo Alberto Carneiro.

<sup>340</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>341</sup> Carta de Alberto Carneiro ao Vereador da Cultura da Câmara Municipal da Trofa, 19 de Junho de 2003. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivadores]. Arquivo Alberto Carneiro.

também a persistência do escultor em todo este demorado processo, para que o museu fosse preferencialmente criado em São Mamede do Coronado, junto à sua casa e ateliê, numa simbólica relação entre arte e vida, constante em toda a sua carreira: “Escuso-me acentuar mais a importância da localização deste Museu na terra que me viu nascer e crescer e em cujas raízes e vivências procurei edificar a minha obra.”<sup>342</sup>

Ainda sem qualquer resolução objetiva, e preocupado com uma questão que é “incontornável na projecção nacional e internacional do [seu] trabalho e sobre a qual [é] vigilante e estrito”<sup>343</sup> em 2005 Carneiro escreve novamente ao Presidente da Câmara da Trofa e, “para a garantia de um bom funcionamento desta instituição cultural,”<sup>344</sup> volta a propor a constituição de uma Fundação “que viesse a integrar o espaço camarário e a [sua] galeria num concerto de objectivos e actividades.”<sup>345</sup>

O espaço camarário a que Carneiro se refere é o terreno onde hoje está o *Jardim-Escultura*, e que, como se referiu, desde sempre esteve destinado à sua obra. O escultor propõe assim a integração e a relação dinâmica e complementar entre os dois espaços – um público e ao ar livre; o outro privado e coberto – como uma alternativa viável para a dinamização simultânea da sua obra e do lugar onde ela se enraíza, ali em São Mamede do Coronado. A Câmara Municipal da Trofa concorda com a sugestão, mas nada é avançado. No início de 2008 Carneiro dirige-se novamente ao Vereador da Cultura da Câmara da Trofa e refere a “evolução das ideias quanto ao Museu das [suas] esculturas aqui no Coronado”, dizendo que “gostaria de transformar [aquele] espaço numa realização artística de grande significado na evolução e concretização da [sua] obra,”<sup>346</sup> tendo um projeto já estruturado (Fig.52).

Entretanto tudo ficou novamente parado, e foi graças à insistência de José Ferreira, presidente da Junta de Freguesia do Coronado desde 2009, que em 2012 Alberto Carneiro aceitou criar uma obra que se tornasse “uma marca para as gerações

---

<sup>342</sup> Carta de Alberto Carneiro ao Vereador da Cultura da Câmara Municipal da Trofa, 19 de Junho de 2003. *Op. Cit.* Arquivo Alberto Carneiro.

<sup>343</sup> Carta de Alberto Carneiro ao Presidente da Câmara Municipal da Trofa, 18 de Junho de 2005. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivadores]. Arquivo Alberto Carneiro.

<sup>344</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>345</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>346</sup> Carta de Alberto Carneiro ao Vereador da Cultura da Câmara Municipal da Trofa, 28 de janeiro de 2008. In *Casa da Escultura-Museu Alberto Carneiro* [Documentação em Arquivadores]. Arquivo Alberto Carneiro.

futuras”<sup>347</sup> da região. Carneiro propõe então a criação de uma obra para o terreno público que desde 1997 estava destinado ao seu trabalho. As obras iniciam em 2013, e todo o projeto foi a partir de então desenvolvido de uma forma dinâmica entre a Junta de Freguesia, encarregue dos materiais e da mão-de-obra, e Alberto Carneiro que, diretamente no terreno, dirigiu os trabalhos e a configuração dos diferentes elementos no espaço. De um modo simbólico, as datas que fazem parte integrante do título da obra – 1997-2014 – marcam toda a génese da sua criação, desde a aprovação da criação de um Museu Alberto Carneiro (em 1997) e a consequente construção dos muros, até à concretização (em 2014) e abertura ao público do *Jardim-Escultura* nesse mesmo espaço, cerca de 18 anos depois.

Como se viu no ponto 1.2.2., o questionamento dos espaços de exposição e do sistema de circulação das obras de arte levado a cabo sobretudo a partir dos anos 1960 e 1970 não foi indiferente aos espaços de criação. A saída de muitos artistas para o exterior, para trabalhar diretamente na natureza, por exemplo, numa prática que viria a ficar conhecida como *land art*, foi sintomática dessa contestação. Entendendo-se o ateliê para além da sua tipologia tradicional, conforme se procurou demonstrar no ponto 1.3., poder-se-ão estabelecer relações dinâmicas com outros dispositivos que tradicionalmente lhe seriam exteriores – o museu ou a natureza, por exemplo – potenciando assim novos modos de exposição, conhecimento e fruição da obra de arte, bem como de integração entre esses mesmos dispositivos.

É neste sentido expandido que se enquadra aqui a natureza, e especificamente o jardim, como ateliê do artista e simultaneamente como espaço de exposição. Trabalhar com as matérias da natureza não significa necessariamente transforma-la em ateliê, mas no caso específico do *Jardim-Escultura*, mais ainda do que em outras obras de arte pública de Carneiro, o território funcionou efetivamente como espaço de criação. Desde a delimitação do terreno em 1997/1998 com os muros e portões projetados pelo escultor que o espaço se manteve nas preocupações de Carneiro, como se verifica pela troca de correspondência referida atrás. De facto, contíguo ao jardim privado de Carneiro, ele faz

---

<sup>347</sup> Informação fornecida por José Ferreira, Presidente da Junta de Freguesia do Coronado, em conversa com a autora a 23 de Janeiro de 2017.

inevitavelmente parte da paisagem que rodeia a sua propriedade privada, e com a qual o escultor sempre identificou as origens da sua prática artística. É por isso simbólico que, quando em 2012 se decidiu avançar com a criação de uma obra para o local, o escultor tenha efetivamente expandido o seu ateliê para o terreno que se transformou temporariamente em espaço de criação e trabalho. Acedendo a ele através de um portão que liga diretamente o *Jardim-Escultura* ao seu jardim privado, Carneiro dirigiu todos os trabalhadores que durante a construção foram como que assistentes e colaboradores do artista, executando todo o trabalho de montagem e plantação dos diferentes elementos (Fig.53). A natureza transformou-se assim em ateliê do artista: para além de terem sido usados materiais naturais, foi naquele espaço específico que a obra foi sendo pensada pelo escultor, com elementos provenientes do próprio lugar (como a terra, a relva e as árvores, por exemplo), dispostos segundo a configuração do terreno, e com todo o trabalho executado diretamente no local. Espaço, obra e criação fundiram-se num só: neste caso específico, na natureza.<sup>348</sup> (Figs.54 e 55)

Por sua vez, a partir do momento em que a obra foi inaugurada e aberta ao público, a natureza transformou-se em espaço de exposição (Fig.56). Foi criada uma escultura que é ela própria também jardim, não se distinguindo o limiar entre os dois dispositivos. Com *Jardim-Escultura* Carneiro não só interveio na natureza, mas criou uma nova paisagem e, por extensão, um novo espaço de exposição e fruição da sua obra, a qual só está completa com a presença de cada visitante que, percorrendo o espaço – o próprio *Jardim-Escultura* – lhe confere sempre novas possibilidades de significação.

Alberto Carneiro é um escultor de forças e de lugares, não esculpe apenas objectos, mas o espaço interior, em seu redor, e entre eles. Escuta a matéria. E esses lugares tornam-se passagens, caminhos, leitos de rio, veios da seiva, espirais, fontes. Espaços de metamorfose, de desvio, de trânsito, de fronteira [...] A sua obra exige outros – que se tornam parte dela. (Vale, 2015: 27)

---

<sup>348</sup> Encontram-se aqui algumas aproximações à *Land Art* (nomeadamente no trabalho com elementos naturais, e na saída do local de criação e exposição tradicionais para a natureza, trabalhando diretamente no local). De facto, apesar de nunca ser uma apropriação direta do Minimalismo, da Arte Conceptual ou da *Land Art*, a obra de Carneiro incorpora alguns dos pressupostos destes movimentos que, a partir dos anos 1960 e 1970, foram essenciais na redefinição das práticas artísticas e museológicas. Combinando-os com aspetos das suas vivências pessoais e da íntima relação com a natureza, a prática de Carneiro manteve-se única e original no contexto da escultura contemporânea portuguesa.

Uma das várias curiosidades dos ateliês de artistas musealizados *in situ* é, como se referiu atrás, a proximidade com o ambiente vivido pelo artista no momento da criação (algo que nos museus e galerias tradicionais é difícil de replicar) (Newhouse, 2006: 110-130). De certo modo pode dizer-se que, ao fazer coincidir o ambiente e o lugar da criação e produção da obra de arte com o seu espaço de exposição, Carneiro propicia uma experiência que pode ser reveladora: mais do que a possibilidade de estar dentro da obra, e não apenas diante dela (Lacroix, 2006: 40), Carneiro transporta o visitante do seu *Jardim-Escultura* ao interior de toda a sua criação, às origens da sua atividade como artista. Se se considerar que o *Jardim-Escultura* se instaura como prolongamento do jardim privado do escultor, onde se localiza o ateliê onde trabalhou e a casa onde viveu desde criança em íntimo contacto com a natureza, então facilmente se percebe a importância da localização desta obra e as suas potencialidades significativas no contexto da produção e da exposição da obra de Carneiro. Aliás, a continuidade existente entre o *Jardim-Escultura* e a área privada do escultor propicia mesmo uma curiosidade voyeurista, aspeto motivador de muitas das visitas a ateliês de artistas musealizados. Será talvez inevitável não espreitar para o jardim privado e admirar as árvores de fruto ou o modo como se articulam os diferentes volumes de cor ocre que constituem a propriedade de Carneiro (Figs.57 e 58).

Para além disso, e ao contrário de uma obra pública colocada no meio urbano, por exemplo, o *Jardim-Escultura* não interpela o espetador desprevenido. Pelo contrário, é necessário empreender uma viagem especificamente para o visitar, o que implica uma intenção prévia; dificilmente se vai ali ter por acaso. O percurso para chegar ao *Jardim-Escultura* é o mesmo para a casa e ateliê de Alberto Carneiro, e muito provavelmente quem pretende visitar a obra sabe *à priori* que o escultor viveu e trabalhou ali ao lado, o que pode incentivar a visita ao lugar. A viagem faz-se quase como preparação ou contextualização para a visita; passa-se por campos cultivados, por pequenas igrejas e habitações rurais, que em tempos caracterizaram a paisagem do Coronado mas que ainda hoje pontualmente subsistem e que, inevitavelmente, contribuem para a experiência da visita ao lugar, como acontece, como se viu, com grande parte dos ateliês musealizados *in-situ*.

Se o museu que Carneiro idealizou para junto da sua casa e ateliê não se chegou a concretizar efetivamente (e talvez se possa considerar o *Jardim-Escultura* como o seu substituto possível), a verdade é que o artista foi persistente na sua vontade em deixar algum espólio à sua região, na condição de ele ser exposto, estudado e divulgado num espaço apropriado. O futuro Centro de Arte Alberto Carneiro, em construção no complexo da Fábrica de Santo Thyrsó, será, assim, uma versão possível daquela tipologia de museus de artistas referida atrás. Apesar de não ser criado próximo ou no lugar do ateliê de Carneiro em São Mamede do Coronado ele tem, inevitavelmente, a sua génese nele e, quando concluído, será possível estabelecer pontes dinâmicas entre os dois lugares que contribuam para o aprofundar do conhecimento sobre o escultor, a sua obra e sobretudo sobre a génese da sua prática criativa.



## 2.2. A exposição de ateliês de artistas

With the exponential growth in technology, materials, and global communication, the nature of the artist's studio seems destined to mutate in ever more compelling ways. But one thing will probably remain constant: the spectator's boundless curiosity to know what goes on in the hearts, minds, and physical spaces of people who pursue the creative life.<sup>349</sup>

(Landi, 2010)

The question then becomes: how can exhibitions rise to the challenge of diversifying the progressive notion of exhibition-value that was articulated in the modernist era, and develop through the multitude of cultural rituals that mark the contemporary?<sup>350</sup>

(Steeds, 2014: 20)

Esta questão de Lucy Steeds sobre como podem as exposições desenvolver-se através da multiplicidade de rituais culturais que marcam a contemporaneidade, pode encontrar uma primeira resposta no contexto atual da produção teórica sobre a(s) exposição(ões), uma área que nos últimos anos tem vindo a desenvolver-se enquanto tema de reflexão transdisciplinar com os campos da museologia, da história da arte ou dos estudos artísticos, por exemplo.<sup>351</sup> Enquadrando a presente investigação neste contexto, as exposições *de* e *sobre* os ateliês de artistas e todas as reflexões,

---

<sup>349</sup> “Com o crescimento exponencial da tecnologia, materiais e comunicações globais, a natureza do ateliê de artista parece destinada a uma mutação de formatos cada vez mais atraentes. Mas uma coisa irá provavelmente permanecer constante: a curiosidade sem limites do espectador em saber o que se passa nos corações, mentes e espaços físicos das pessoas que seguem uma vida criativa.”

<sup>350</sup> “A questão surge, então: como podem as exposições superar o desafio de diversificar a noção progressiva do valor expositivo que foi articulado na era modernista e desenvolver-se através da multitude de rituais culturais que marcam a contemporaneidade?”

<sup>351</sup> De facto, pode considerar-se que é o trabalho desenvolvido por investigadores como Bruce Altshuler, Mary Anne Staniszewski ou Lucy Steeds, entre outros, sobre a história das exposições que tem contribuído para um alargamento do campo de estudo da história da arte moderna e contemporânea, até há pouco tempo baseada sobretudo na biografia dos artistas e no estudo isolado de obras de arte e de estilos artísticos. De entre as monografias dedicadas à história das exposições, destacam-se, por exemplo, ALTSHULER, Bruce. (1994). *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. Nova Iorque: Abrams; GREENBERG, Reesa, et al. (Eds.). (1996). *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge; STANISZEWSKI'S, Mary Anne. (1998). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachussets: MIT Press; MCLEOD, Susan (Ed.). (2005). *Reshaping Museum Space: architecture, design, exhibitions*. Grã-Bretanha: Routledge; ALTSHULER, Bruce. (2008). *Exhibitions That Made Art History, Vol. 1: Salon to Biennial 1863-1959*. Londres: Phaidon; ALTSHULER, Bruce. (2013). *Exhibitions That Made Art History, Vol. 2: Biennials and beyond 1962-2022*. Londres: Phaidon; MACLEOD, Suzanne, et al. (Eds.). (2012). *Museum Making. Narratives, architectures, exhibitions*. Oxon: Routledge ; STEEDS, Lucy (Ed.). (2014). *Exhibition. Documents of Contemporary Art*. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press.

questionamentos e problemas que elas levantam – quer na sua concretização prática quer na produção teórica a que muitas vezes dão origem – contribuem para a compreensão da natureza mutável do ateliê enquanto um dispositivo capaz de se adaptar a diferentes realidades e contextos até ao ponto de, como se verá neste capítulo, se integrar no contexto do museu através da sua exposição.

Sobretudo desde 2000 têm sido organizadas várias exposições que, através de diferentes modelos e segundo diversas perspectivas, abordam o tema do ateliê de artista.<sup>352</sup> Estas exposições mostram a atenção que cada vez mais tem sido dedicada pelos museus ao ateliê de artista como um dispositivo aberto a novas definições e leituras e que, no contexto do museu, pode contribuir para o surgimento de novas formas de acolhimento do ateliê no museu.

Assim, neste ponto pretende-se refletir especificamente sobre as diferentes possibilidades de exposição do ateliê no museu como uma forma de interação entre os dois dispositivos, concretizada sobretudo através de duas modalidades. Em primeiro lugar, um modelo que, partindo sobretudo da iniciativa dos curadores de uma dada exposição, promove uma recriação temporária do ateliê do artista (normalmente já falecido) como um elemento documental que contextualize algum aspeto da prática e/ou do processo de trabalho do artista. Em segundo lugar, um modelo que se relaciona diretamente com a decisão consciente de alguns artistas em expor o seu ateliê como uma obra de arte no museu, seja ele recriado (na íntegra ou parcialmente), ou apresentado metaforicamente através de símbolos que de algum modo remetem para o espaço de criação (imagens, documentos, objetos ou outros elementos transpostos do ateliê para o museu, etc.).

---

<sup>352</sup> Desde as leituras potenciadas pelas fotografias documentais dos interiores de ateliês de escultura (em *Close Encounters: the sculptor's studio in the age of the camera*, de 25 de setembro de 2001 a 6 de janeiro de 2002 no Henry Moore Institute, Leeds, por exemplo); passando pela análise do modo como os artistas de um período específico se relacionaram com os seus espaços de trabalho (tópico subjacente a *Mapping the Studio*, de 12 de maio a 20 de agosto de 2006 no Stedelijk Museum, Amesterdão), ou de como a documentação em arquivo num museu pode contribuir para a redefinição das tipologias do ateliê a partir do século XX (como foi mostrado em *Ateliers: L'artistes et ses lieux de création dans les collections de la Bibliothèque Kandinsky*, de 2 de abril a 4 de junho de 2007 no Centre Georges Pompidou, Paris); até ao ateliê enquanto tema para a criação de novas obras (*Production site. The artist's studio inside out*, de 6 de fevereiro a 30 de maio de 2010 no Museum of Contemporary Art, Chicago) ou como ponto de partida para novas reflexões sobre a obra de um determinado artista (como em *Mondrian and his Studios*, realizada de 6 de junho a 5 de outubro de 2014 na Tate Liverpool).

Na sua definição, exposição pode significar: 1) o lugar onde se expõe, “do mesmo modo em que o museu aparece como a função, mas também como o edifício”, dizendo respeito não à arquitetura, mas ao lugar definido por ela – o espaço expositivo; 2) o conjunto do que é exposto, ou seja, todos os objetos que constituem a exposição propriamente dita bem como todos os materiais de apoio e documentação; e 3) o resultado da ação de expor, o que constitui, segundo a mais recente definição do ICOM, uma das principais funções do museu que “adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o património material e imaterial da humanidade” (Desvallées e Mairesse, 2013: 42-44). Segundo esta perspectiva, a exposição é, juntamente com as políticas educativas e editoriais, uma forma de comunicação do museu, e através dela “o visitante é colocado na presença de elementos concretos que podem ser exibidos por sua própria importância (como no caso de quadros ou relíquias) ou por evocarem conceitos ou construções mentais” (Desvallées e Mairesse, 2013: 43). Sendo uma forma de comunicação, a exposição pressupõe sempre, então, algo para comunicar. Neste contexto, conforme refere Michael Belcher, a exposição “deve ser definida como uma ‘mostra com um propósito’, sendo esse propósito a habilidade de afetar o visitante de alguma forma predeterminada. Enquanto meio de comunicação, as possibilidades proporcionadas pelas exposições são ilimitadas – “restringidas apenas pela imaginação, habilidades práticas, possibilidades físicas e orçamento” (1991: 37).

Como se viu no ponto 2.1, ao processo de musealização está inerente a ideia de perenidade e permanência, que justifica quer a transposição de um ateliê para um museu, cristalizando-o quase como uma obra de arte, quer a sua musealização *in situ* enquanto testemunho ou documento de uma atividade artística que de algum modo se pretende evidenciar, estudar e preservar. Pelo contrário, a exposição é sempre uma atividade transitória. Conforme define Adam Szymczyk:

All exhibitions are temporary acts. An exhibition is a transient state of things brought together in the equally transient presence of spectators, rather than a permanent collection of artfully arranged objects. A permanent exhibition is a contradiction of terms. Exhibition, from the Latin *exhibere*, or *ex-habere*, is an act of holding something out and thus making it visible and present, albeit for a brief

period of time. An exhibition brings things to light that would otherwise remain in comfortable obscurity. An exhibit – a work of art, among other things – is tangible evidence, known material and allegorical proof of the reality outside the exhibition. An exhibition is public and, as such, it must be used and experienced; it requires the reciprocal response of the spectators. It hazards a message relayed in the hope of establishing communication and effecting a transformative experience; [...]. Exhibitions can try to replace ‘presence’ but at the same time they separate the spectators from life by offering organized knowledge in place of the totality of real experience.<sup>353</sup> (Szymczyk, 2009: 56)

Enquanto uma “forma de comunicação genuinamente moderna, desenvolvida durante a segunda metade do século XIX como um sistema experimental e visual capaz de se dirigir simultaneamente a um grande número de público” (Beck, 2014: 26), a exposição tem a capacidade de mostrar aquilo que de outro modo não seria conhecido; por exemplo, no caso específico da presente investigação, os ateliês dos artistas, os seus métodos de trabalho ou os seus modelos de inspiração. E ainda que a instalação efetiva e consciente do ateliê (ou de elementos/ partes dele) no espaço de exposição seja uma modalidade relativamente recente no contexto das práticas artísticas – diretamente relacionada com os questionamentos promovidos a partir dos anos 1960 e 1970 por parte de muitos artistas de vanguarda, como já foi referido – a gênese da exposição do ateliê de artista no espaço do museu remonta a um tema clássico da pintura tradicional: o artista no seu ateliê, desenvolvido, como se referiu no ponto 1.2., sobretudo a partir do século XVII. As obras onde os artistas se faziam representar nos seus espaços privados de trabalho seriam depois expostas nos *Salons* ou nos museus que então começavam a abrir ao público, e o ateliê de artista era assim pela primeira vez integrado no museu.

Conforme salienta Iwona Blazwick, “o verdadeiro momento em que uma obra de arte encontra o seu público é quando é exposta” (2009: 21). As obras de arte com representações dos ateliês privados expostas no museu público permitem o acesso

---

<sup>353</sup> “Todas as exposições são atos temporários. Uma exposição é um estado transitório de coisas reunidas na presença igualmente transitória de espectadores, em vez de uma coleção permanente de objetos artisticamente organizados. Uma exposição permanente é uma contradição de termos. Exposição, do latim *exhibere* ou *ex-habere*, é um ato de mostrar algo e, assim, torná-lo visível e presente, ainda que por um breve período de tempo. Uma exposição traz à luz coisas que de outra forma permaneceriam na obscuridade confortável. Uma exposição – de uma obra de arte, entre outras coisas – é uma evidência tangível, uma prova conhecida, material e alegórica da realidade fora da exposição. Uma exposição é pública e, como tal, deve ser usada e experimentada; requer a resposta recíproca dos espectadores. Ela arrisca uma mensagem transmitida na esperança de estabelecer comunicação e efetuar uma experiência transformadora; [...]. As exposições podem tentar substituir a “presença”, mas ao mesmo tempo separam os espectadores da vida, oferecendo conhecimento organizado no lugar da totalidade da experiência real.”

àqueles espaços de criação, que de outro modo muito provavelmente ficariam desconhecidos e inacessíveis. Assim, a exposição possibilita um contacto, ainda que controlado pelo museu, com o *objeto artístico* real e autêntico – o que torna as exposições nos museus tão *vitalmente importantes* (Belcher, 1991: 38) – e pode servir como espaço privilegiado para se mostrarem outros dispositivos que fazem parte do sistema artístico mas que tradicionalmente são considerados exteriores ao museu, precisamente como o ateliê. E se a exposição se tornou o meio principal através do qual a maior parte das obras de arte são conhecidas<sup>354</sup> (Greenberg, Ferguson et al., 1996: 1), ela confere também ao ateliê exposto (física ou metaforicamente) a função de mediador entre o artista (e consequentemente, a sua prática) e o próprio meio artístico (simbolizado pelo museu). A opção do artista em expor o seu ateliê num museu propicia uma maior proximidade aos seus processos pessoais de criação e/ou produção artística, ao mesmo tempo que leva o museu a repensar as suas práticas de modo a abrir-se a novos modelos de exposição e acolhimento do ateliê no seu interior, cumprindo simultaneamente a função comunicativa subjacente a cada exposição enquanto “veículo principal da produção e disseminação do conhecimento” (Greenberg, Ferguson et al., 1996: 1). É precisamente porque propicia uma mediação entre o artista e o público que a exposição do ateliê no museu se pode constituir como uma importante ação para o aprofundamento do estudo e conhecimento das obras a partir concretamente da génese do ato criativo, e não apenas dos objetos resultantes dele.

Mais do que a abordagem a exposições de um modo geral, neste ponto o objetivo é mapear casos concretos em que o ateliê de artista foi exposto temporariamente no museu (independentemente de se tratar de uma recriação exata ou de uma apresentação metafórica para o espaço de criação), como forma de exemplificar uma modalidade diversificada de integração do ateliê no museu. Simultaneamente, a exposição de ateliês no museu tem a capacidade de potenciar novas relações entre o artista e o público, entre o público e a obra de arte, entre a obra de arte e o museu, e

---

<sup>354</sup> De tal modo que atualmente muitos museus de arte contemporânea, como a Tate em Londres ou o Whitney, em Nova Iorque, apresentam as suas coleções permanentes segundo uma série de exposições temporárias em vez de um arranjo permanente e cronológico das diferentes obras (Greenberg, Ferguson et al., 1996: 1)

entre o museu e o artista, criando um círculo dinâmico de relações onde o ateliê assume o papel central enquanto um dispositivo ou uma condição que, inevitavelmente, está sempre presente em qualquer processo de criação, circulação e divulgação artística.

Assim como no ponto 2.1., também aqui se toma como ponto de partida um conceito proposto por Jon Wood: o de instalações do ateliê (*studio installations*), para enquadrar a análise da exposição dos ateliês de artista no museu. Segundo o autor, esta é uma “manifestação do ateliê no museu” contemporânea e antecipatória (ao contrário da reconstrução do ateliê no museu que seria histórica e retrospectiva) que diz respeito ao modo como alguns artistas contemporâneos lidam conscientemente com a questão da encenação ou interpretação do seu próprio ateliê no espaço de exposição. Isto refere-se tanto à recriação física do ambiente material do ateliê ou de partes dele, como à apresentação simbólica ou metafórica do ateliê enquanto representação de um modo de trabalhar e pensar, através da utilização dos mais variados elementos (documentos, imagens, instalações, vídeos, fotografias, etc.) (Wood, 2005b: 163). Ou seja, de acordo com esta perspectiva de Wood, é o próprio artista que conscientemente e através de elementos materiais retirados do ateliê ou de símbolos metafóricos por si escolhidos recria ou encena o seu lugar de trabalho ou o seu processo mental de criação artística, normalmente pessoais e privados, no espaço público do museu.

Para além desta apresentação do ateliê no museu como obra de arte pensada pelo próprio artista, neste ponto reflete-se também, e em primeiro lugar, sobre uma modalidade de exposição do ateliê no museu enquanto documento, ou seja, sobre a encenação temporária dos espaços físicos dos ateliês normalmente como complemento à exposição da obra de um artista reconhecido, feita por opção do próprio museu ou do curador da exposição.

Esta dupla distinção – o ateliê exposto como documento e o ateliê exposto como obra de arte – é aqui meramente operativa, permitindo estabelecer uma distinção entre os diversos exemplos que ilustram os modelos mais comuns de exposição do ateliê no museu, conforme se verá a seguir.

### **2.2.1. O ateliê como documento: recriações temporárias do espaço de criação no museu**

In appealing to the range of human senses, an exhibition will utilize many different media and approaches in order to achieve its aims. [...]

A frequently used definition is that a work of art should elicit an emotional response in the viewer. Undoubtedly an exhibition is capable of this.<sup>355</sup>

(Belcher, 1991)

Tendo em conta que, como já se referiu, um dos principais objetivos de uma exposição é ser um meio de comunicação – de uma ideia ou de um conceito, da obra de um artista ou da coleção de um museu, etc. – e que essa comunicação será tanto mais eficaz quanto mais o visitante da exposição se integrar nela e a compreender, facilmente se consegue perceber a relevância que o ateliê de artista pode ter enquanto documento recriado no espaço de exposição como complemento a ela. É neste sentido que, de facto, alguns espaços de criação de artistas com um papel relevante na história da arte têm cada vez mais frequentemente vindo a ser mostrados em exposições de larga escala da sua obra. Ao contrário dos ateliês transpostos do seu lugar original e reconstruídos permanentemente no espaço do museu, como se analisou no ponto anterior, aqui tratam-se mais de encenações que se definem sobretudo por um conjunto de características diretamente relacionadas com a exposição propriamente dita: a) existem apenas por um período limitado de tempo; b) a sua composição e disposição pode não ser completamente fiel ao ateliê original – os materiais utilizados também não são os originais – e está dependente do espaço onde se instala, das opções do curador e das características que se pretendem evidenciar no contexto da exposição; c) estas recriações devem ser percebidas como um documento que enquadra e informa a restante exposição e não como mais uma obra de arte em si mesma.

---

<sup>355</sup> “Ao apelar para a gama dos sentidos humanos, uma exposição utilizará muitos meios e abordagens diferentes para atingir os seus objetivos. [...]

Uma definição frequentemente usada é que uma obra de arte deve provocar uma resposta emocional no espectador. Sem dúvida, uma exposição é capaz disto.”

## OS ATELIÊS DE PIET MONDRIAN NO MoMA E NA TATE<sup>356</sup>

Em 1983 o MoMA, Nova Iorque, organizou a exposição *Mondrian: New York Studio Compositions*,<sup>357</sup> a primeira apresentação pública das composições que se encontravam no ateliê de Piet Mondrian em Nova Iorque na data da sua morte, em 1944.<sup>358</sup> Para além da mostra de uma seleção de pinturas e desenhos, para a exposição foram recriadas nas paredes do museu as composições de quatro das paredes do ateliê de Mondrian na 15 East 59th Street; foram expostas fotografias originais daquele espaço e foi apresentado um vídeo do ateliê a partir da documentação realizada pelo amigo de Mondrian, Harry Holzman imediatamente após a morte do pintor.

Na *press release* da exposição podia ler-se:

In his studio, Mondrian explored his theory of art as an environment, which formed the basis of his idea of an architecture for the future. He attached squares of colored cardboard directly to the white walls of his studio and arranged the furniture to reflect the rectangular relationships of the compositions on the walls so that the rooms themselves became large still lifes. The ultimate goal of Mondrian's theories was the creation of a "harmonious material environment," in which all elements – furniture, house-hold objects, and architecture – formed a unified whole.<sup>359</sup> (Kreisberg, 1983: 2)

Evidenciava-se assim, no espaço expositivo, uma característica essencial da prática do artista: a função do seu ateliê enquanto laboratório experimental, não apenas como espaço de trabalho e criação efetivos mas também como moldura e enquadramento para testar as condições ideais de exposição e visualização das obras (White, 2014: 89), numa relação intrínseca entre elas e a sua envolvente. Insistindo

---

<sup>356</sup> Figuras 59 a 65 (Anexo 1 – Imagens)

<sup>357</sup> Realizada no MoMA, Nova Iorque, de 14 de julho a 27 de setembro de 1983. Para mais sobre esta exposição, ver <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1935>

<sup>358</sup> Conforme indica Nancy Troy, esta foi a primeira instalação de um ateliê de Mondrian num museu, e, apesar de baseada nas medições feitas por Harry Holzman no ateliê original e conter material original tirado diretamente do ateliê, tratou-se de uma recriação parcial e com características muito particulares, como se pode ver pelas fotografias da exposição (Janssen, Troy et al., 2014: 139).

<sup>359</sup> "No seu ateliê, Mondrian explorou a sua teoria da arte como um ambiente, que esteve na base de sua ideia de uma arquitetura para o futuro. Prendeu quadrados de papelão colorido diretamente às paredes brancas do seu ateliê e organizou a mobília de modo a refletir as relações retangulares das composições nas paredes, de modo que as próprias salas se tornaram grandes naturezas-mortas. O derradeiro objetivo das teorias de Mondrian era a criação de um "ambiente material harmonioso", no qual todos os elementos - móveis, objetos domésticos e arquitetura - formassem um todo unificado."



nessa ligação entre a produção e a exposição potenciada pela abordagem de Mondrian ao seu próprio ateliê, no MoMA o objetivo não foi recriar fielmente o espaço de trabalho do artista, mas antes mostrar o modo como Mondrian usava o seu ateliê enquanto espaço de confluência entre o mundo da produção artística e aquele da coleção, curadoria, exposição e crítica, normalmente associados ao museu ou galeria.

De facto, essas diferentes funções do ateliê de Mondrian (espaço de trabalho, espaço de exposição, espaço de venda de obras, espaço de testes e experiências não só em obras específicas mas também na sua exposição em conjunto) estão, segundo Michael White (2014: 88), intimamente ligadas com as diferentes representações do ateliê – fotografias, vídeos, relatos de visitantes ou do próprio Mondrian – que muitas vezes são expostas juntamente com as obras propriamente ditas e que contribuem para uma constante descrição do artista e da sua obra a partir precisamente do seu espaço de criação.

Em 1995 o MoMA dedica uma nova exposição ao artista, desta vez uma grande retrospectiva, *Piet Mondrian: 1872-1944*.<sup>360</sup> Para além da apresentação de um elevado número de obras que cobria todo o percurso artístico de Mondrian, esta exposição contava ainda com duas instalações especiais que, segundo o MoMA, contribuíam para potenciar novas leituras sobre os “métodos de trabalho do artista e dos seus ideais estéticos expandidos por ele próprio para uma dimensão arquitectónica” (Partow, 1995: 1). Essa dimensão espacial para onde Mondrian alargou as suas teorias e experiências estéticas foi sempre o ateliê do artista, independentemente da sua localização.<sup>361</sup>

Mondrian's studio is both a legend amongst avant-garde circles and an incredible contemporary experimental space where abstraction was rethought daily. He was convinced that what he achieved on the canvas was ultimately destined to invade the world, and the studio was the place where these three-dimensional experiments were carried out. Every wall was used as a surface where

---

<sup>360</sup> Realizada no MoMA, Nova Iorque, de 1 de outubro de 1995 a 23 de janeiro de 1996. Para mais sobre a exposição, ver <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/470>

<sup>361</sup> Mondrian ocupou vários ateliês ao longo da sua carreira, nas diferentes cidades onde viveu, desde Amesterdão e Paris, passando por Londres até Nova Iorque, num total de cerca de 14 espaços de trabalho (Janssen, Troy et al., 2014: 128).

compositions were created and changed constantly through the use of coloured and blank cards of different size arranged in the space.<sup>362</sup> (Manacorda, 2014: s/p)

Complementando a exposição, no *Garden Hall* do MoMA foram organizadas duas apresentações especiais relacionadas diretamente com os ateliês de Mondrian: *Mondrian's New York Studio* e *Mondrian's Studios: Amsterdam, Paris, New York*. Na primeira foi criada uma réplica da sala principal do ateliê de Mondrian em Nova Iorque, mais ou menos como o MoMA já havia testado na exposição de 1983, mas agora com uma divisão inteira dedicada a mostrar os painéis retangulares originais que o artista prendia às paredes brancas do ateliê, “ajustando-os livremente para criar tanto um laboratório para as suas preocupações pictóricas como um ambiente radiante e abstrato” (Partow, 1995: 1). Na mesma sala foram apresentados alguns exemplos do mobiliário que Mondrian criava a partir de caixas de fruta pintadas de branco; o cavalete e alguns utensílios de pintura; e os discos de jazz do artista, cujos excertos eram ouvidos na instalação. Tal como acontecia já na primeira exposição das paredes do ateliê do artista, também aqui não se tratava de uma recriação integral do ateliê de Mondrian, mas antes de uma tentativa de aproximação a alguns componentes daquele espaço – nomeadamente os painéis coloridos que o artista pendurava nas paredes – considerados essenciais para se perceber o modo como Mondrian o entendia e explorava. No entanto, mais do que acontecia na exposição de 1983, aqui o MoMA, para além das composições pictóricas sobre as paredes brancas, utilizou alguns elementos tridimensionais – como as caixas de fruta, o cavalete ou os discos – como método para mais fielmente aproximar a sala de exposição ao espaço original do ateliê de Mondrian a que ela reportava.<sup>363</sup>

Por sua vez, em *Mondrian's Studios: Amsterdam, Paris, Nova Iorque*, foi mostrado um conjunto de fotografias dos diferentes ateliês que Mondrian ocupou

---

<sup>362</sup> “O ateliê de Mondrian é simultaneamente uma lenda no seio dos circuitos vanguardistas e um incrível espaço experimental contemporâneo onde a abstração era repensada diariamente. Ele estava convencido de que o que tinha alcançado na tela estava finalmente destinado a invadir o mundo, e o ateliê era o lugar onde essas experiências tridimensionais eram levadas a cabo. Todas as paredes eram usadas como uma superfície onde as composições era criadas e alteradas constantemente através da utilização de cartões coloridos e brancos de diferentes tamanhos organizados no espaço.”

<sup>363</sup> Veja-se, a título de exemplo, a fotografia de 1944 do ateliê na 15 East 59th Street, em Nova Iorque, publicada em Manacorda e White (2014), página 123, e a imagem da recriação do mesmo espaço no MoMA, em 1995, disponível em [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/470/installation\\_images/52?locale=pt](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/470/installation_images/52?locale=pt)

durante a sua vida; um modelo tridimensional do ateliê de Paris (em 26, rue du Départ);<sup>364</sup> e o filme realizado por Harry Holzman mostrando a configuração do ateliê de Nova Iorque na data da morte do artista, filme esse que já havia também sido apresentado na exposição de 1983. Com esta instalação, o MoMA procurava enquadrar a evolução da prática e das metodologias de Mondrian nos diferentes ateliês que o artista foi ocupando ao longo da sua carreira e nos quais, conforme mostravam os documentos apresentados, explorou até ao limite as suas ideias e convicções sobre o Neoplasticismo e as suas consequências na arte e na vida. De facto, o elencar dos diferentes espaços onde Mondrian viveu e trabalhou evidenciou uma característica essencial de todos eles: independentemente da sua localização, a especificidade de cada lugar acabou sempre por ir sendo neutralizada pela constante evolução dos interiores numa integração cada vez maior entre a pintura e o ateliê como um todo (White, 2014: 93). Mas mais do que obras de arte tridimensionais, os ateliês de Mondrian devem ser entendidos com a profundidade que o próprio artista os considerava<sup>365</sup> no contexto não só da sua prática, mas também da sua vida: “Assim como a minha pintura é um substituto abstracto para o todo, a parede abstracta de plástico é parte do conteúdo profundo de toda a sala” (Mondrian, citado em White, 2014: 94).

Ao contrário do que aconteceu, por exemplo, com o ateliê de Brancusi, musealizado na sua configuração o mais próxima possível do original, no caso dos ateliês de Mondrian, e como sugere White, eles assumem uma relação diferente com o museu após a morte do artista. Através da exposição de fotografias, de relatos de visitas, de partes dos painéis das paredes, de recriações do mobiliário, etc., os ateliês de

---

<sup>364</sup> Desde 1984 que o arquiteto holandês Frans Postma se tem dedicado à construção de modelos dos ateliês de Mondrian, baseando-se numa aprofundada investigação documental e experimental que o levou, a partir de 1987, a dedicar-se à construção de um modelo à escala real do ateliê de Mondrian em Paris. Esse projeto levou à criação de uma fundação – STAM (*STiching reconstructie Atelier Mondrian*/ Fundação Reconstrução do ateliê de Mondrian), criada para enquadrar toda a investigação inerente ao processo de recriação do ateliê; conservar e expor os diferentes modelos; e possibilitar a criação do primeiro modelo à escala real para a exposição comemorativa dos 50 anos da morte do artista, *Mondrian's Studio: Earthly Paradise*, em 1994. Desde então a STAM tem promovido, apoiado e participado na recriação do ateliê de Mondrian de Paris por diferentes exposições, sendo uma das mais recentes a realizada para a exposição *Mondrian and his Studios*, na Tate Liverpool, em 2014 (<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mondrian-and-his-studios>).

Para mais informação sobre este projeto, ver <http://www.frapost.com/ev/english.html>

<sup>365</sup> Para uma reflexão mais aprofundada sobre as diferentes leituras possíveis através dos ateliês de Mondrian ver Manacorda e White (2014).

Mondrian foram sendo progressivamente absorvidos pelo museu como um documento essencial para a compreensão da prática do artista, mas simultaneamente isso fez com que fossem sendo distanciados da experiência que o artista previa que eles proporcionassem (White, 2014: 95). O facto de muitas vezes serem considerados como uma espécie de proto-galeria, com forte influência na definição dos espaços brancos dos museus modernos (conforme se referiu no ponto 1.3.1) contribui para um enquadramento institucional que desde a morte de Mondrian acompanha efetivamente a maior parte das representações ou recriações dos seus ateliês em diferentes exposições. Por outro lado, é esse enquadramento institucional que permite dar a conhecer, num contexto expositivo e muitas vezes junto das obras de arte, os espaços de vida e trabalho do artista. As exposições referidas atrás são um exemplo aqui, na medida em que o ateliê de Mondrian em Nova Iorque – o último espaço de trabalho do artista – não foi tão divulgado como o ateliê que o artista ocupou em Paris, por exemplo, onde era frequente a visita de amigos, colegas e colecionadores e cujas fotografias e descrições começaram a partir de 1920 a ser publicadas na imprensa com alguma regularidade.

Efetivamente, entre 1920 e 1932 W. F. A. Röel, correspondente em Paris para o jornal alemão *Het Vaderland*, escreveu quatro artigos com base em visitas que realizou ao ateliê de Mondrian naquela cidade, na 26 rue du Départ – um dos mais conhecidos e divulgados dos vários ateliês que Mondrian ocupou ao longo da sua carreira. Esses artigos<sup>366</sup> acabariam, de facto, por ter especial relevância na receção pública de Mondrian como artista, ao mesmo tempo que estabeleceram a tendência, recorrente até à atualidade, da abordagem ao artista e à sua obra ser feita a partir essencialmente da relação com o ateliê. Marek Wieczorek ressalva que, no entanto, são ainda escassas as reflexões aprofundadas sobre o modo como o conhecido ateliê parisiense de Mondrian se relacionou com os princípios do Neoplasticismo desenvolvidos pelo artista,<sup>367</sup> e que este repetidamente afirmou aplicarem-se tanto à sua pintura como ao ambiente do seu ateliê (2014: 47).

---

<sup>366</sup> Publicados em Manacorda e White (2014, pp. 34-37, 75-78, 103-104)

<sup>367</sup> Para mais sobre este tópico, ver Wieczorek (2014).

Com o objetivo de explorar essa relação profícua, em 2014 a Tate Liverpool organizou a exposição, *Mondrian and his Studios*,<sup>368</sup> reunindo um significativo número de obras abstratas de Mondrian e apresentando simultaneamente uma reconstituição do ateliê do artista em Paris, na 26 rue du Départ. Ao contrário das exposições anteriores, aqui foi efetivamente criado um novo espaço dentro da galeria de exposições, cujo plano correspondia o mais fielmente possível ao do interior do ateliê original. Podia deambular-se por todo o espaço recriado, experimentando o mais próximo possível da realidade aquilo que Mondrian constantemente procurou nos seus ateliês: aproximar a arte da vida, expandindo a sua pintura para a arquitetura e, conseqüentemente, para a sua vivência do dia-a-dia naqueles espaços onde habitou e trabalhou.

[...] it is now clear that the appearance of the studio reconstructions from the 1980s on has changed the way we think about Mondrian. It is notable that after the production of a 1:10 scale model of the rue du Départ studio, those who had actually visited the space [...] almost demand that there be a life-size reconstruction. The scale model seems to have set something in process that was not satisfied by the dolls' house view. There is a desire to see Mondrian himself in the studio and the discussion of it becomes less about the dimensions of the room and more about the artist, about how he lived and what he did, how many cigarettes he smoked and so on.<sup>369</sup> (Janssen, Troy et al., 2014: 139)

Baseada sobretudo nas fotografias de Paul Delbo daquele espaço em 1926,<sup>370</sup> mas também nos variados relatos dos visitantes do ateliê de Mondrian em Paris, bem como nos próprios textos do artista, essa recriação do ateliê no espaço de exposição permitiu perceber o que representavam em concreto as fotografias existentes, que por si só não proporcionavam uma percepção geral da organização espacial do ateliê. Neste sentido, Nancy Troy defende que é importante que as recriações mais recentes do ateliê da 26 rue du Départ sejam vistas como “esclarecimentos do material histórico e não o

---

<sup>368</sup> Realizada de 6 de junho a 5 de outubro de 2014 na Tate Liverpool. Ver: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mondrian-and-his-studios>

<sup>369</sup> “[...] É agora claro que a aparência das reconstruções do ateliê a partir dos anos 80 mudou a nossa maneira de pensar sobre Mondrian. É notável que após a produção de um modelo em escala 1:10 do ateliê da rue du Départ, aqueles que realmente visitaram o espaço [...] quase exigiram que houvesse uma reconstrução em tamanho real. O modelo em escala parece ter colocado algo em processo que não ficou satisfeito pela visão da casa de bonecas. Há um desejo em ver o próprio Mondrian no ateliê e a discussão sobre isso torna-se menos sobre as dimensões da sala e mais sobre o artista, sobre como ele viveu e o que ele fez, quantos cigarros fumava e assim por diante.”

<sup>370</sup> Algumas dessas fotografias podem ser vistas ao longo da publicação editada por altura da exposição. Ver Manacorda e White (2014).

contrário, porque [...] o material histórico, como as fotografias de Delbo, tornou-se canónico” (Janssen, Troy et al., 2014: 132). Compreende-se assim que, não sendo obviamente possível recriar os ateliês tal como eram originalmente, o objetivo da sua exposição seja antes apontar e evidenciar certos aspetos que os caracterizavam e, num contexto expositivo, permitir imaginar como seriam: “Pelo menos com as reconstruções em tamanho real tem-se a vantagem de poder estar nelas. Por mais problemáticas e insatisfatórias que elas possam ser consideradas, está-se rodeado e pode ter-se algo da experiência [...]” (Janssen, Troy et al., 2014: 132, 140).

Ou seja, não se deve perceber cada recriação como uma reconstituição completamente fiel do espaço do ateliê, mas antes como uma aproximação que procura lançar pistas para uma melhor compreensão das obras de arte e do processo artístico que lhes deu origem. E é por isso que os materiais históricos não devem ser considerados como simples documentos que informam e direcionam as recriações. Por serem eles próprios – e sobretudo as fotografias são um exemplo claro disso – registos estáticos e parciais de um espaço real já não existente, devem ser eles a ser clarificados e percebidos com mais profundidade a cada nova recriação feita do ateliê. Cabe ao museu informar os visitantes neste sentido, contextualizando e clarificando o mais possível os objetivos que se pretendem alcançar com a recriação de um ateliê na exposição.

De facto, por se tratar de uma recriação que se aproxima bastante das fotografias existentes do ateliê de Mondrian em Paris, com réplicas dos objetos, mobiliário e obras de arte elaboradas especificamente para integrar o espaço e o aproximar o mais possível do que teria sido, alguma confusão pode gerar-se sobre se se trata ou não do ateliê original do artista transposto para o museu para uma dada exposição. Mais uma vez, e como tem vindo a ser referido em diferentes momentos ao longo desta tese, é importante que da parte do museu seja feita uma clara explicação do que se trata e do que se pretende ao recriar o ateliê de Mondrian. Enquanto um documento, e junto às fotografias que são efetivamente o material documental, o ateliê recriado constitui-se como um complemento ao material histórico, sem o qual a recriação não seria possível, e apenas pretende contribuir para lançar novas perspetivas na compreensão da intrínseca relação entre o pensamento e a pintura de Mondrian e os espaços onde eles se

desenvolveram. Referindo-se à reflexão que Roland Barthes dedicou à fotografia, *La chambre claire* (1980), Troy entende que algumas noções propostas por aquele autor podem contribuir para esta discussão sobre os ateliês de Mondrian e especificamente sobre as suas recriações:

Barthes describes the moment of the photograph as that which documents something in time but keeps it ever-present. It is both memory and the present. Barthes's account can help us to understand the studio reconstructions as effects of the photographs. They are not something in themselves.<sup>371</sup> (Janssen, Troy et al., 2014: 140)

### O ATELIÊ DE POLLOCK NO MoMA<sup>372</sup>

Se as recriações dos ateliês de Mondrian não devem ser consideradas por si só, mas antes como um elemento documental que surge e está dependente da existência de um conjunto de fotografias do espaço original e das questões levantadas por elas sobre a configuração do ateliê e a sua função no contexto da produção artística de Mondrian, uma recriação do ateliê de Pollock parece ter partido de um pressuposto distinto. Em 1998, na exposição retrospectiva *Jackson Pollock*,<sup>373</sup> no MoMA, Nova Iorque, para além do importante conjunto de obras de referência de diferentes momentos da carreira do pintor, foi montado um espaço que pretendia ser a recriação do celeiro que Pollock usou como ateliê em East Hampton (descrito no ponto 2.1.2.). Segundo informação do MoMA, a recriação do espaço do ateliê onde o artista tinha pintado alguns dos seus maiores e mais surpreendentes trabalhos tinha como objetivo evidenciar e mostrar o contraste existente entre a liberdade e expansividade das telas de Pollock e o espaço exíguo onde elas haviam sido criadas:

The sense of unconfined space is so potent in Pollock's poured paintings, especially in the vast expansiveness of the larger canvases, that it is difficult to

---

<sup>371</sup> “Barthes descreve o momento da fotografia como aquele que documenta algo no tempo, mas mantém-no sempre presente. É simultaneamente a memória e o presente. O relato de Barthes pode ajudar-nos a entender as reconstruções do ateliê como efeitos das fotografias. Eles não são algo em si mesmos.”

<sup>372</sup> Figuras 66 a 69 (Anexo 1 – Imagens)

<sup>373</sup> Realizada no MoMA, Nova Iorque, de 1 de novembro de 1998 a 2 de fevereiro de 1999. Ver <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/226>.

accept how small his studio space actually was – about twenty-one feet square. This space has been recreated within the exhibition, so that visitors can experience first-hand its restrictive intimacy.<sup>374</sup> (Varnedoe, 1998: s/p)

A recriação do ateliê constituía-se como mais uma sala da exposição – ou seja, não foi criado um volume no meio de uma sala maior – e as suas dimensões eram as mesmas do ateliê original. Na tentativa de estabelecer uma ligação mais aproximada ao espaço efetivo de trabalho de Pollock, o interior foi revestido a madeira, como era o celeiro durante os anos em que o artista lá trabalhou. A fazer a ligação entre a prática do artista, a recriação do ateliê no museu, e o espaço original em East Hampton estavam os dois filmes e fotografias de Hans Namuth. Os filmes passavam em contínuo numa sala adjacente ao ateliê recriado, e no interior deste foram expostas algumas fotografias de Pollock a trabalhar no espaço do ateliê original:

Within the re-created barn room are hung selections from the remarkable group of photographs of Pollock at work taken in the summer and early autumn of 1950 by the photographer Hans Namuth. These images show Pollock completing One: Number 31, 1950 and follow him through almost every phase of the work on Autumn Rhythm.<sup>375</sup> (Varnedoe, 1998: s/p)

Ao contrário dos exemplos anteriores das exposições dos ateliês de Mondrian, onde cada recriação devia ser lida como um complemento ao material documental e como uma consequência da sua existência (porque sem as fotografias e descrições do espaço, ele não poderia ser recriado), no caso de Pollock a recriação do ateliê no MoMA em 1998 pareceu ser mais uma imitação para servir apenas de suporte ao material fotográfico que documenta um processo original de pintura, justificando assim a sua exposição no contexto de uma retrospectiva:

One of the most controversial aspects of the Museum of Modern Art's 1998 blockbuster Jackson Pollock retrospective was a full-scale reproduction in the

---

<sup>374</sup> “A sensação de espaço não confinado é tão potente nas pinturas derramadas de Pollock, especialmente na vasta expansividade das telas maiores, que é difícil aceitar o quão pequeno o espaço do ateliê realmente era - cerca de vinte e um pés quadrados. Este espaço foi recriado dentro da exposição, para que os visitantes possam experimentar em primeira mão a sua intimidade restritiva.”

<sup>375</sup> “No interior da sala-celeiro recriada estão penduradas seleções do notável grupo de fotografias de Pollock a trabalhar tiradas no verão e início do outono de 1950 pelo fotógrafo Hans Namuth. Estas imagens mostram Pollock a terminar One: Number 31, 1950, e seguem-no através de quase todas as fases do trabalho em Autumn Rhythm.”



museum's Manhattan galleries of the barn studio in East Hampton, New York, where the artist created his groundbreaking allover poured paintings. The public, for the most part, seemed to love it, but many critics and art historians cried foul. The drips and spatters discovered in 1987 still extant on the barn's original wooden floorboards [...] were not reproduced by MoMA's curators, thus delimiting its realistic effect. Pollock's heroically oversized gestural canvases, such as *Autumn Rhythm* and *Blue Poles*, painted in the barn studio [...], during the late 1940s and early 1950s, were hanging in earlier galleries, not stacked up against or tacked up on the walls as they can be seen in Hans Namuth's famous photographs of Pollock at work. Judging from the worshipful way they walked around it, visitors to the show nonetheless evaluated the studio re-creation as an accurate emulation of sacred space.<sup>376</sup> (Landau, 2005: 28-29)

De facto, a recriação no museu de um ateliê que existe efetivamente e se encontra aberto ao público no seu local original, mantendo, como se viu, vestígios essenciais da ação do artista no espaço – como as marcas da tinta no chão – pode constituir-se como apenas uma imitação sem propósito. E mesmo que também no ateliê original não sejam expostas obras de arte nas paredes, nem se encontrem telas encostadas umas às outras como é visível nas fotografias de Namuth, o facto de no museu essas obras serem expostas de um modo tradicional nas galerias de exposição mesmo ao lado do ateliê recriado, contribui, como evidencia Landau, para uma leitura do ateliê diferente daquela que se tem quando se visita o espaço original.

Durante a sua carreira, Pollock não refletiu especificamente sobre o ateliê e sobre a sua eventual influência no processo criativo, como fizeram Mondrian e outros artistas. E mesmo as inúmeras fotografias de Pollock a trabalhar mostram, antes de mais, o seu processo original de pintura, onde todo o corpo do artista se envolve no ato criativo. Ao fazê-lo, no entanto, as fotografias deixam também em aberto a reflexão sobre o espaço que permitiu ao artista colocar as telas no chão e trabalhar ao redor

---

<sup>376</sup> “Um dos aspetos mais controversos do blockbuster de 1998 do Museu de Arte Moderna, a retrospectiva de Jackson Pollock, foi a reprodução à escala real, nas galerias do museu em Manhattan, do ateliê celeiro de East Hampton, Nova Iorque, onde o artista criou as suas inovadoras pinturas derramadas. O público, na sua maior parte, pareceu adorá-lo, mas muitos críticos e historiadores de arte ficaram em choque. Os gotejamentos e respingos descobertos em 1987, ainda existentes nas tábuas do chão de madeira originais do celeiro [...] não foram reproduzidos pelos curadores do MoMA, delimitando assim o seu efeito realista. As telas gestuais heroicamente superdimensionadas de Pollock, como *Autumn Rhythm* e *Blue Poles*, pintadas no ateliê celeiro [...] durante os finais de 1940 e inícios de 1950, foram penduradas nas galerias anteriores, e não empilhadas ou presas à parede conforme podem ser vistas nas famosas fotografias de Hans Namuth de Pollock a trabalhar. No entanto, a julgar pelo modo de veneração com que caminhavam em torno dele, os visitantes da exposição avaliaram a re-criação do ateliê como uma emulação precisa de um espaço sagrado.”

delas, pisando-as se necessário. Mais uma vez são as fotografias e outros materiais documentais que assumem um papel preponderante, ainda que de um modo diferente do que acontece com os ateliês de Mondrian: sem elas, não seria conhecida a abordagem de Pollock à pintura e, conseqüentemente, o seu ateliê não despertaria a curiosidade ao ponto de ser recriado num espaço de exposição para de certo modo validar essa mesma abordagem. Conforme se afirma no *press release* da exposição:

[...] Pollock's personality became fused with his paintings in the public imagination. This process was accelerated by the photographs Hans Namuth made in 1950 of Pollock at work in his Springs studio. [...] No artist had ever looked like Pollock did in these photographs. His intense concentration and apparent spontaneity, as he seemed to perform a choreographed dance around the massive canvases, suggested a new way of making art; and the photos spread his influence even where the paintings had not been seen.<sup>377</sup> (Varnedoe, 1998: s/p)

Talvez seja isto que a encenação do ateliê no MoMA falhou em transmitir, e que só deve ser verdadeiramente perceptível numa visita ao ateliê original: o facto de um espaço tão comum como um celeiro se ter transformado num espaço especial (um lugar de peregrinação, como foi referido atrás) devido à original aproximação à pintura que foi levada a cabo no seu interior.

Por sua vez, a atitude de adoração e reverência que Landau observou nos visitantes do ateliê recriado no MoMA mostra como é essencial uma clara documentação e informação, no próprio espaço expositivo, sobre aquilo a que se tem acesso e sobre qual é o seu objetivo principal, sob o risco de se entenderem estas encenações como os espaços originais.

Os comportamentos dos visitantes de um ateliê de artista – como mostra especificamente o caso desta exposição de Pollock no MoMA – ilustram a ideia romantizada que muitas vezes se tem do espaço de criação e que se mantém ainda hoje enraizada em muitas reflexões sobre este tema.

---

<sup>377</sup> “[...] a personalidade de Pollock fundiu-se com as suas pinturas na imaginação do público. Este processo foi acelerado pelas fotografias de Hans Namuth feitas em 1950 de Pollock a trabalhar no seu ateliê em Springs. [...] Nenhum artista até então se tinha parecido como Pollock nessas fotografias. A sua concentração intensa e aparente espontaneidade, enquanto parecia realizar uma dança coreografada em torno da massiva tela, sugeriam um novo modo de fazer arte; e as fotos espalharam a sua influência mesmo onde as pinturas não tinham ainda sido vistas.”

To visit art studios is associated with a certain hope that one will be offered the chance to ‘see the world through their eyes or catch sight of [a] fossilized footprint of the artist still visible in the paint dust on the floor’. There is almost a cultish or sensationalist inquisitiveness surrounding the studio space as the ‘space of creativity’ and around the artist working within.<sup>378</sup> (Sjöholm, 2014: 506)

E se este comportamento é evidente sobretudo nas visitas aos ateliês de artistas musealizados no seu lugar original, qualquer recriação temporária de um ateliê no museu que não seja feita pelo próprio artista, eleva o espaço de criação a um estatuto ambíguo entre documento e obra de arte, e será difícil não o ver com essa reverência que os ateliês originais normalmente suscitam. No caso da recriação do ateliê de Pollock no MoMA, foi claro e assumido o seu papel enquanto documento para ajudar a compreender um processo de trabalho cujos resultados finais podiam ser vistos nas salas de exposição adjacentes. No entanto, e precisamente por não se tratar do ateliê original, mais do que utilizar apenas uma tabela com algum texto informativo, o museu deveria ter assumido um papel dinâmico na ativação da relação entre aquele espaço recriado e as obras expostas no resto da exposição. Muito simplesmente, o MoMA apenas replicou a estrutura do celeiro que serviu de ateliê a Pollock, e no interior não foram colocados quaisquer outros elementos que eventualmente remetessem para a prática artística, a não ser algumas fotografias de Hans Namuth, como já se referiu. Esta opção em utilizar a recriação do ateliê como espaço de exposição para o material documental contribuiu para uma leitura ainda mais ambígua daquele espaço de criação e, ainda que seja sempre útil a comparação entre as fotografias do passado e o mesmo espaço na atualidade, mais uma vez o que ali se processou foi uma falsa comparação por não se tratar do espaço real do ateliê, que existe efetivamente no seu lugar original onde pode ser visitado.

---

<sup>378</sup> “Visitar ateliês de arte está associado a uma certa esperança de que se terá a oportunidade de ‘ver o mundo através dos seus olhos ou avistar uma pegada fossilizada do artista ainda visível no pó de tinta no chão.’ Há quase inquisição quase cultista ou sensacionalista em torno do espaço do ateliê como o ‘espaço da criatividade’ e em torno do artista a trabalhar no seu interior.”

## O ATELIÊ DE JUAN MIRÓ NA GALERIA MAYORAL

Se no caso da encenação do ateliê de Pollock foi a dimensão espacial que o museu pretendeu evidenciar, no caso do ateliê de Juan Miró (1893-1983) recriado no espaço expositivo da Galeria Mayoral, em Londres, o objetivo principal foi criar uma experiência imersiva que evocasse “o universo poético do ateliê do artista.” (2016c). Assim, apesar do ateliê de Miró em Palma de Maiorca<sup>379</sup> existir na sua configuração original desde a morte do artista em 1983, podendo atualmente ser visitado no contexto da Fundação Miró Mallorca à qual pertence, em 2016 a galeria Mayoral organizou a exposição *Miro's Studio*<sup>380</sup> onde foi recriada uma parte desse ateliê. Inserida no âmbito das comemorações do 60º aniversário da construção do ateliê de Miró em Palma de Maiorca, a exposição contava, então: 1) com a recriação de uma parte do ateliê feita com réplicas de alguns objetos colocados numa disposição idêntica à original (e onde até o chão foi replicado com as marcas de tinta existentes no espaço original); 2) com a exposição de algumas obras originais do artista; e 3) com uma sala onde foi apresentada documentação de arquivo relativa à própria construção do ateliê, feita sobretudo a partir da correspondência entre Miró e o arquiteto, que na altura se encontrava exilado em Nova Iorque. Segundo o responsável da galeria Mayoral, a intenção:

[...] não foi fazer uma exposição típica, um evento artístico comum e convencional. O que quisemos – como Miró nos ensinou – foi apresentar algo radical, novo, criativo e inovador. Uma exposição na qual, para além de mostrar obras de arte – pinturas e desenhos criados pelo artista – também quisemos mostrar o seu universo imaginário, o seu ateliê. (Mayoral, 2016: 03'42"-04'05")

O neto do artista, Punyet Miró, historiador de arte e responsável pelo espólio do avô, deu apoio à recriação do ateliê, tendo por base não só o ateliê original mas sobretudo um conjunto de fotografias do espaço tiradas durante a década de 1970 por

---

<sup>379</sup> Depois de ter vivido e trabalhado em diferentes cidades e ateliês, em 1956 Miró muda-se definitivamente para Palma de Maiorca onde manda construir (ao seu amigo arquiteto catalão Josep Lluís Sert) um ateliê de grandes dimensões adaptado tanto ao lugar onde se insere como à prática artística do pintor. Este ateliê – pelo qual Miró ansiava já desde 1939 quando, em Paris, escreveu um artigo intitulado “I Dream of a Large Studio” – seria essencial para a sua evolução como artista, e marcaria definitivamente a transformação da sua prática, permitindo a sua expansão para outros meios além da pintura.

<sup>380</sup> Realizada em Londres, de 21 de janeiro a 12 de fevereiro, e depois em Nova Iorque, de 3 a 6 de março de 2016. Para mais sobre a exposição, ver <http://galeriamayoral.com/en/project/549/>

Jean-Marie del Moral. Para o neto de Miró, as exposições deste tipo são relevantes na medida em que permitem suscitar a curiosidade, discussão e reflexão sobre a importância que os ateliês de muitos artistas dos séculos XX e XXI tiveram no desenvolvimento da sua obra e prática artística.

All these reconstructions of the Studio Maiorca tell you about the methodological way to reconstruct a dream. And also to reconstruct emotions, sensations and feelings; all the social and political turmoils that he [Miró] was able to experience throughout his life.<sup>381</sup> (2016b)

Foi neste sentido que a exposição encenada do ateliê de Miró pretendeu ser uma experiência imersiva, que possibilitasse uma aproximação o mais real possível entre o visitante e o próprio artista que viveu e trabalhou intensamente naquele espaço (ou, mais concretamente num espaço idêntico àquele). O objetivo seria que o visitante percorresse o espaço de exposição como se se tratasse efetivamente do ateliê de Miró e através dessa experiência se identificasse com o artista de modo a aproximar-se da sua atividade criativa, percebendo cada um dos objetos de que ele se rodeou como o reflexo de um momento, de uma situação ou de uma emoção que, no seu conjunto, contribuíram para a intensa produção artística de Miró naquele ateliê.

For Miró, seclusion, silence and open space were crucial. The immersive exhibit reveals the artist's mild hoarder tendencies, providing more anecdotal evidence for the link between creativity and messiness. The walls are hung with unframed newspaper clippings, postcards, large dried leaves, and photographs, including shots of his friend Pablo Picasso and images from Miró's wedding to Pilar Juncosa. The space is cluttered with palettes of paint and buckets of brushes spread across wooden tables. An empty bottle of Cava wine and Majorcan clay whistles are impeccably recreated by set designers.<sup>382</sup> (Taka, 2016: s/p)

---

<sup>381</sup> “Todas estas reconstruções do Ateliê Maiorca contam sobre o modo metodológico de reconstruir um sonho. E também de reconstruir emoções, sensações e sentimentos; todos os tumultos sociais e políticos que ele [Miró] foi capaz de experienciar ao longo da sua vida.”

<sup>382</sup> “Para Miró, isolamento, silêncio e espaço aberto eram cruciais. A exposição imersiva revela as tendências de colecionador moderado do artista, providenciando mais provas anedóticas da ligação entre criatividade e desarrumação. As paredes estão cobertas com recortes de jornais não emoldurados, postais, grandes folhas secas, e fotografias, incluindo imagens do seu amigo Pablo Picasso e do casamento de Miró com Pilar Juncosa. O espaço está cheio de paletes com tinta e baldes de pincéis espalhados sobre mesas de madeira. Uma garrafa vazia de vinho Cava e apitos de argila de Maiorca foram impecavelmente recriados por cenógrafos.”

De facto, se para o artista o espaço amplo do ateliê era essencial, essa característica foi impossível de replicar no plano predefinido do espaço de exposição da galeria. E ainda que os objetos expostos tenham sido, conforme informa Taka, “impecavelmente recriados por cenógrafos”, a verdade é que as características arquitectónicas definidas na correspondência entre Miró e Sert, que permitiam ao artista colocar telas de grandes dimensões sobre o chão do ateliê e trabalhar ao redor delas não puderam, obviamente, ser replicadas. Assim como também não foi possível recriar um outro elemento essencial do ateliê: as enormes janelas que deixavam entrar a luz característica de Palma de Maiorca, uma especificidade intrinsecamente ligada ao lugar onde o ateliê original foi construído e que muito certamente influenciou o trabalho de Miró e a sua vivência pessoal naquele espaço. Conforme informa Punyet:

The studio offered Miró a suitable working environment. When he closed the door behind him he knew he was cutting all contact with the outside world and entering into his imaginary universe. [...] This imaginary space, his reality, was arranged upon a background of Mediterranean light, colours and shapes.<sup>383</sup> (Taka, 2015: s/p)

Assim, mais uma vez, a exposição temporária de um ateliê encenado num espaço de exposição gera uma ambiguidade de leituras que devem ser cautelosamente identificadas e esclarecidas, sob o risco de o ateliê ser percebido como o espaço real com todas as características essenciais que o definem e, em vez de esclarecer ou informar sobre aspetos relevantes da prática do artista, fornecer uma leitura diferente daquela que se pretende comunicar. Nos casos como a recriação do ateliê de Miró num espaço expositivo, e ainda que a experiência imersiva possa ir de encontro à vivência de um ateliê – trata-se, efetivamente, e na maioria dos casos, de um espaço de trabalho, para ser vivido e percorrido – deve sempre salvaguardar-se o facto de, sendo um ateliê recriado por um museu, ele dever ser comunicado e percebido como um documento de uma prática e não como uma obra de arte total criada pelo artista.

---

<sup>383</sup> “O ateliê proporcionava a Miró um ambiente de trabalho adequado. Quando ele fechava a porta atrás de si, sabia que estava a cortar todo o contacto com o mundo exterior e a entrar no seu universo imaginário. [...] Este espaço imaginário, a sua realidade, foi organizado sobre um fundo de luz, cores e formas mediterrânicas.”

## O ATELIÊ DE PAULA REGO NA CASA DAS HISTÓRIAS<sup>384</sup>

Ainda que se possa argumentar que um caráter extremamente educativo pode alterar ou condicionar a leitura e a experiência de uma obra de arte, a sua compreensão é tanto mais eficiente quanto mais se conhecer sobre o artista que a criou; em que circunstâncias (físicas e mentais) o fez; em que outras obras estava a trabalhar ao mesmo tempo; etc. Mesmo com este tipo de contextualização, que o ateliê pode efetivamente proporcionar, é possível deixar espaço para uma leitura e interpretação pessoal que cada um tem na presença de uma dada obra no espaço de exposição.

A recriação do ateliê de Paula Rego (n.1935) para a exposição *Paula Rego: Histórias & Segredos*, realizada na Casa das Histórias Paula Rego<sup>385</sup> em 2017, constitui um outro exemplo pertinente desta modalidade de integração do ateliê no museu através da encenação de elementos essenciais do espaço de trabalho que informam, contextualizam ou documentam a prática do artista. Trata-se de um dos raros exemplos desta modalidade existentes no nosso país, o que pode ser indicativo de uma certa marginalidade do ateliê de artista em relação ao sistema ou circuito mais comum de divulgação e comunicação das obras de arte, mas simultaneamente também, por se tratar de um exemplo bastante recente, de um crescente interesse atual que os museus têm demonstrado pelos ateliês de artista como documentos únicos do processo artístico.

Esta exposição teve como ponto de partida o filme com o mesmo título realizado por Nick Willing, filho da artista, e procurou manter o registo pessoal e íntimo que nele é explorado ao longo da conversa entre mãe e filho que guia todo o desenrolar do documentário. Tratava-se, por isso, de uma exposição de caráter biográfico, cujo objetivo era ir para além das pinturas da artista e desvendar algumas das histórias pessoais inerentes a cada uma delas e que, na sua essência, constituem o motivo pelo qual Paula Rego as cria. Filme e exposição complementavam-se, assim, na procura de dar a conhecer a vida de Paula Rego, a chave essencial para compreender e decifrar a maior parte da sua obra. De acordo com Catarina Alfaro, a exposição constituiu-se

---

<sup>384</sup> Figuras 70 a 74 (Anexo 1 – Imagens)

<sup>385</sup> Exposição realizada de 7 de abril a 17 de setembro de 2017. Para mais informação, ver: <http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/exposicoes/antecedentes/2017/paula-rego-historias--segredos.aspx>

como uma espécie de “espacialização das memórias e referências identitárias da artista”, apresentando em simultâneo: a) obras bem conhecidas e outras expostas pela primeira vez em Portugal; b) obras de Victor Willing, marido de Paula Rego; c) objetos pessoais que são “testemunhos do ambiente familiar e privado que é permanentemente evocado na produção da artista” (como livros da sua infância, fotografias e filmes pessoais ou obras de arte da sua coleção pessoal); e d) a recriação de uma parte do ateliê da artista em Londres, onde ainda trabalha diariamente (Alfaro, 2017a: 24-25; 2017b: s/p).

Conforme explica ainda Catarina Alfaro, todos os elementos usados na recriação do ateliê foram retirados dos seus contextos originais, o ateliê de Paula Rego em Londres e o da casa do Estoril:

Foram selecionados pela artista e por Nick Willing de modo a trazerem para a sala de exposição uma imagem tão aproximada quanto possível do estúdio de Londres, com modelos, sofás, revestimento do chão, cavaletes, etc.... ou objetos tão pessoais como os óculos da artista. As réplicas que existem são ampliações de desenhos preparatórios, com os quais a artista trabalha as suas obras finais.<sup>386</sup>

No caso específico de Paula Rego, o ateliê é o espaço onde a artista “constrói o seu mundo de fantasia e encantamento, colocando nas suas pinturas aquilo que não é capaz de dizer, conferindo-lhes assim um poder mágico e revelador” (Alfaro, 2017b: s/p). E mais do que a especificidade do lugar onde o ateliê se situa, em Londres, são todos os elementos de que a artista se rodeia no seu interior – cenários, modelos, figurinos, roupa, bonecos, etc. – que lhe servem para criar os diferentes cenários e personagens que habitam as suas pinturas e que contam as suas histórias.

Numa sala inteira da exposição dedicada à recriação do ateliê, encontravam-se:

[...] três “sereias que voam” penduradas no teto. Um polvo de pano, enorme, num canto do sofá. Desenhos colados com fita-cola nas paredes, entre fotografias antigas da família. Em cima da secretária, um livro sobre animais, aberto nas páginas dedicadas aos morcegos, com ilustrações pormenorizadas das suas asas. Bonecos. Um cavelete. Um cabide com roupas coloridas. Pincéis. Lápis de carvão. [...]. O filho, Nick Willing, explica que trouxe uma arca cheia de coisas

---

<sup>386</sup> Catarina Alfaro, em conversa com a autora realizada por email a 22 de fevereiro de 2018.



da mãe. Não cheira a tinta, mas podemos facilmente imaginar Paula Rego a trabalhar ali. (Caetano, 2017: s/p)

De facto, tal como as salas de exposição da Casa das Histórias o ateliê de Paula Rego não possui janelas, sendo iluminado por uma imensa claraboia que ocupa todo o teto, o que de certo modo facilitou a sua recriação num espaço expositivo. Mas mais do que uma reconstituição fiel do espaço do ateliê de Londres, o que se pretendeu mostrar foi uma pequena amostra de todo o imaginário que rodeia e inspira a artista durante o processo criativo, com todos os bonecos e adereços que são os instrumentos essenciais para o seu trabalho:

Criar uma reconstituição fiel do estúdio era uma tarefa impossível, devido às próprias características espaciais do estúdio e da sala do museu. O que tentamos foi criar autenticidade, dar a noção da complexa metodologia de trabalho de Paula Rego e que tem lugar precisamente no estúdio; permitir perceber através dessa reconstituição que as suas obras são verdadeiros quadros vivos onde tudo é encenado ao pormenor.<sup>387</sup>

Não se constituindo como obras de arte mas antes como documentos essenciais de um processo de trabalho muito particular, os diversos elementos que enchem o ateliê da artista possuem no entanto uma característica única, que é também comum às suas obras: a maior parte deles são imediatamente identificáveis e reconhecíveis como pertencentes ao universo de Paula Rego. Deste modo, talvez se possa reconhecer nesta exposição do ateliê da artista uma dupla função: revelar o imaginário da pintora durante o processo criativo para proporcionar uma aproximação ao seu método de trabalho, e simultaneamente validar a originalidade não só da sua obra mas também de todo esse processo pessoal de criação que lhe é anterior e que o ateliê especificamente materializa.

---

<sup>387</sup> Catarina Alfaro, em conversa com a autora realizada por email a 22 de fevereiro de 2018.

### **2.2.2. O ateliê como obra de arte: exposições materiais e metafóricas do espaço de criação no museu**

Entre o espaço de produção e a sala de exposição efectiva-se um trânsito e uma circularidade absolutamente determinantes para a prática criativa. Estes dois lugares são fulcrais e, se o primeiro, o ateliê, é um lugar carregado de simbolismo enquanto espaço de processamento e de transformação da matéria, é no segundo, a sala de exposição, que as obras resultantes desse processo ganham existência ao conquistarem público. A relevância destes dois lugares é de tal ordem, que eles têm a capacidade de introduzir matéria simbólica nas próprias obras. As particularidades e especificidades de cada um destes espaços interfere nas obras que neles são produzidas ou visionadas. Esta interferência entre espaços e obras, quando assumida e trabalhada pelo artista introduz a questão contextual na produção ou na experiência da própria obra.

(Vieira, 2016: 9-10)

Ao contrário dos exemplos anteriores, neste ponto serão referidos alguns casos em que foram os próprios artistas a transpor ou a criar no espaço de exposição obras que de algum modo remetem para os seus lugares e/ ou modos de criação e produção artística. Ou seja, tratam-se de obras de arte que, no espaço de exposição remetem através de duas modalidades para o ateliê do artista: 1) da sua representação física ou material; ou 2) da sua representação metafórica ou simbólica.

Na primeira modalidade, os artistas constroem efetivamente o seu ateliê – ou uma parte dele – no museu, utilizando normalmente elementos originais que transportam do espaço de criação para o espaço de exposição. Nesta modalidade, o ateliê é assim total ou parcialmente recriado pelo próprio artista para uma dada exposição, assumindo durante esse período o estatuto de obra de arte.

Por sua vez, a segunda modalidade refere-se a obras de arte que através da utilização de diferentes métodos (como vídeos ou fotografias manipuladas de aspetos do ateliê; documentos com marcas de alguma atividade realizada nesse espaço; documentação variada, etc.) remetem para o ateliê do artista – seja para o seu espaço físico em concreto ou para o processo de trabalho – sem procurarem ser uma recriação formal do mesmo. São as próprias obras expostas que contêm pistas (mais ou menos

diretas, de acordo com a opção de cada artista) que informam, por exemplo, sobre o processo de elaboração da obra, sobre a inspiração por detrás dela, ou sobre as limitações formais que terão restringido a utilização de um dado *medium* em detrimento de outros.

Independentemente da modalidade expositiva de integração do ateliê no museu, tratam-se aqui de obras de arte que remetem sempre para algum aspeto específico do ateliê (considerado na sua definição expandida, como já se referiu) que por opção do artista é assim exposto no museu. Aquela *dimensão contextual* de que fala Nuno Sousa Vieira (2016: 9-10) na citação que inicia este ponto é deste modo introduzida tanto na produção como na experiência da obra de arte. Ou seja, segundo este autor, tanto o ateliê como o museu são espaços verdadeiramente essenciais no processo criativo, tendo por isso a capacidade de influenciar as obras de arte que neles são criadas e expostas, respetivamente. Se um artista assume e escolhe trabalhar com essas especificidades de cada lugar, as características de cada espaço vão inevitavelmente influenciar as obras nele presentes. Neste sentido, quando uma obra é criada num ateliê e depois exposta num museu, transporta consigo características do lugar onde foi criada (por exemplo, os limites da sua dimensão; o material utilizado; elementos reutilizados; etc.), levando assim a dimensão contextual do ateliê do artista para o espaço do museu.<sup>388</sup>

### **2.2.2.1. Exposições materiais do ateliê no museu.**

LUCAS SAMARAS  
*Room #1* (1964)  
Green Gallery, Nova Iorque

Em 1964 Lucas Samaras (n.1936) reconstruiu de forma exata o seu quarto e ateliê na Green Gallery, em Nova Iorque, criando a obra *Room#1*. O ateliê de Samaras constituía assim a obra de arte exposta na galeria, subvertendo os papéis tradicionais dos dois dispositivos – ateliê e galeria/museu – ao fazê-los coincidir num mesmo tempo e espaço (O'doherty, 2008: 4). Se esta atitude de Samaras se relaciona diretamente com o questionamento então levado a cabo por muitos artistas de vanguarda sobre as funções

---

<sup>388</sup> Quando esta dimensão contextual é simultânea, isto é, quando as especificidades do ateliê e do museu se cruzam num mesmo espaço e tempo, podemos falar do museu como ateliê de artista, tópico que será analisado no ponto 2.3.

tradicionais do museu de arte e da própria obra de arte em si, ela pode também entender-se no contexto de uma consequente maior abertura do supostamente privado mundo do artista, representado tradicionalmente pelo seu ateliê. Gabriele Gramelsberger analisa esta abertura do ateliê de artista através de uma comparação com os laboratórios científicos:

[...] compared to the breakup of the black box “laboratory” by laboratory studies since de 1970s, there has also been an opening of the inner world of the artist’s studio since Lucas Samaras transferred his studio to Green Gallery in New York City in 1964. What became visible was the “order of things” of a location, the studio, where the meaning of objects is created, becoming art at the other (public) location, the gallery.<sup>389</sup> (Gramelsberger, 2013: 103)

Ou seja, o artista, ao escolher ele próprio apresentar o seu ateliê numa exposição, mostrava assim de um modo direto como se organizava o seu pensamento, o seu método criativo e/ou de vida, ao mesmo tempo que os elevava ao estatuto de obra de arte no contexto expositivo. Como se viu no ponto anterior, a exposição de um ateliê enquanto documento pode permitir perceber o modo de trabalho do artista e conhecer as ferramentas e objetos de que se rodeava e necessariamente o inspiravam e condicionavam no momento de produção de uma obra. Por sua vez, quando o ateliê é exposto enquanto obra de arte por opção do próprio artista, ele torna-se mais do que um documento de contextualização e caracteriza uma atitude do artista que revela aspetos da sua prática. Ou seja, o ateliê enquanto obra de arte materialmente exposto é ao mesmo tempo um retrato do próprio artista, que escolhe desse modo dar-se a ver através da exposição do seu espaço íntimo e pessoal de criação, de outro modo inacessível:

I guess I wanted [...] to do the most personal thing that any artist could do, which is, do a room that would have all the things that the artist lives with, you know, clothes, underwear, artworks in progress. I had books that I had read, or that I was reading. I had my writing, or my autobiographical notes. It was as complete a

---

<sup>389</sup> “[...] em comparação com o rompimento do “laboratório” de caixa preta por estudos de laboratório desde 1970, também houve uma abertura do mundo interior do ateliê do artista desde que Lucas Samaras transferiu o seu ateliê para a Green Gallery em Nova York em 1964. O que se tornou visível foi a “ordem das coisas” de uma localização, o ateliê, onde o significado dos objetos é criado, tornando-se arte noutra localização (pública), a galeria.”

picture of me without my physical presence as there could possibly be.<sup>390</sup>  
(Samaras, citado em O'doherty, 2008: 4)

O artista procura posicionar assim a sua prática no limiar entre a arte e a vida, sobrepondo os dois espaços que tradicionalmente mais significado dão às obras de arte – o ateliê e o museu (O'doherty, 2008: 4). Simultaneamente, ao elevar de um modo intencional o seu próprio ateliê ao estatuto de obra de arte, o artista contribui também para uma certa noção romântica que, como já foi referido, ainda envolve a ideia do espaço de criação artística, porque atribui ao ateliê um valor distinto daquele que teria enquanto apenas um espaço onde trabalha um profissional que por acaso é um artista:

Samaras reminds us that it is the artist who generates his or her mythology, which is then donated to the studio, which becomes, for the public, the mysterious locus of the (potentially subversive) creative act. The artist's myth depends on how the artist is perceived, how the artist lives, and what kind of work he or she produces.<sup>391</sup> (O'doherty, 2008: 6)

RIRKRIT TIRAVANIJA  
*Untitled (tomorrow is another day)* (1966)  
Kölnischer Kunstverein, Colónia

Indo ainda mais além na sobreposição entre a arte e a vida e fazendo dela o ponto central de toda a sua prática artística, a maior parte das obras de Rirkrit Tiravanija (n. 1961) encorajam os visitantes do museu a tornar-se parte integrante delas. Ou seja, para além de recriar alguns espaços privados no interior do museu, o artista convida os visitantes a usufruírem deles, participando ativamente em atividades tão comuns como cozinhar, conversar ou descansar. Em *Untitled (tomorrow is another day)*, exposta em 1996 no Kölnischer Kunstverein, Colónia, Alemanha, Tiravanija apresentou no museu uma reconstrução do seu ateliê e apartamento de Nova Iorque, incluindo a cozinha e o

---

<sup>390</sup> “Acho que quis [...] fazer a coisa mais pessoal que qualquer artista pode fazer, que é fazer uma sala que contenha todas as coisas com as quais o artista vive, sabes, roupa, roupa interior, obras de arte em processo. Eu tinha livros que tinha lido, ou que estava a ler. Tinha a minha escrita, ou as minhas notas autobiográficas. Foi uma imagem tão completa de mim quanto poderia haver sem a minha presença física.”

<sup>391</sup> “Samaras lembra-nos que é o artista quem gera a sua mitologia, que é então doada ao ateliê que se torna, para o público, o local misterioso do (potencialmente subversivo) ato criativo. O mito do artista depende de como o artista é percebido, de como o artista vive, e do tipo de trabalho que produz.”

quarto de banho, de modo a partilhar a sua vida com os visitantes da exposição naquela cidade estrangeira. De acordo com os desejos do artista, as diferentes divisões da reconstrução, feita em madeira, estiveram abertas vinte e quatro por dia durante toda a duração da exposição, e os visitantes podiam livremente usar a cozinha para fazer refeições, tomar um duche no quarto de banho, dormir no quarto, ver televisão ou relaxar e conviver na sala (Bishop, 2005: 118; Rosenberg e Schlaegel, 2006: s/p): “Para visitantes iniciados, os primeiros momentos nos quais as fronteiras familiares entre arte e vida eram dissolvidas provaram tratar-se de uma experiência inicialmente perturbadora, mas depois cada vez mais agradável e libertadora” (Rosenberg e Schlaegel, 2006: s/p). É deste modo que Tiravanija procura literalmente criar relações entre os visitantes da sua obra, privilegiando a sua participação ativa em detrimento de uma contemplação mais distanciada, convencionalmente associada à experiência num museu de arte (Bishop, 2005: 118). Presente no espaço durante alguns períodos de tempo, onde cozinhou para quem estava presente, por exemplo, o objetivo de Tiravanija não foi mostrar ao público o seu ateliê com obras em processo e outras terminadas e arrumadas, mas fazer antes com que o próprio ateliê em simultâneo com as atividades rotineiras que nele têm lugar se apresentassem como a própria obra, que só se completa efetivamente no espaço de exposição através da interação com os diferentes visitantes. Conforme explica Amy Stafford:

Rirkrit Tiravanija is driven [...] by [...] the impetus to encourage his audience to get down with art and become an integral part of it in the process. His work dissolves the tenuous boundaries between viewer and participant, inviting the audience to interact, engage and enjoy as if it weren't a formal exhibition at all, but a gathering of friends, sharing stories and temporarily escaping the pervasively isolated nature of contemporary life.<sup>392</sup> (1998: s/p)

O facto de o artista escolher especificamente o museu ou a galeria como lugar preferencial de exposição (em vez de, por exemplo, abrir o próprio espaço do ateliê a visitas do público, ou recriá-lo em outros locais não institucionais) não é inocente, e

---

<sup>392</sup> “Rirkrit Tiravanija é guiado [...] pelo [...] ímpeto de encorajar a sua audiência a aproximar-se da arte e tornar-se uma parte integrante dela no processo. O seu trabalho dissolve as fronteiras ténues entre observador e participante, convidando a audiência a interagir, partilhar histórias e temporariamente escapar da penetrante natureza isolada da vida contemporânea”

confere à obra uma dimensão propositadamente questionadora da natureza e das funções tradicionais do espaço de criação e do espaço de exposição:

The issues surrounding how his works function are connected to where they function. For the most part, Tiravanija has located his installations in exhibition spaces. Because his works generally appear chaotic, they seem incongruous with their settings in elegant galleries. The seeming incompatibility between messy installations that include, for example, the remnants of meals or recreational materials and the pristine cube of a space where they are located raises questions about the nature of the exhibition site. The intrusion of normal life activities into the usually reverential space of a museum is unsettling at first. [...] Tiravanija's work questions the neutrality of such a space by encouraging unexpected behavior and by redirecting the viewer's attention from looking at objects to engaging in ordinary activities in that space.<sup>393</sup> (N/D, 1997: s/p)

Assim, ao introduzir as experiências do dia-a-dia no interior do espaço de exposição, o artista explora, questiona e abre a reflexão não só sobre a natureza dos lugares onde a arte é produzida e exposta, mas também sobre os próprios processos de criação artística. Recriando no museu o seu espaço de vida e de trabalho, são as próprias ações que nele têm lugar, de preparar uma refeição ou descansar (e os eventuais vestígios resultantes dessas atividades) que se tornam a obra de arte que é exposta (Bell, 2013: 272). Tiravanija mostra assim que o seu ateliê não é um espaço isolado para a criação de objetos, mas é sobretudo um espaço de vida e de socialização, e que são as atividades correntes que lhe interessam expor no museu como obras de arte, mais do que obras estáticas e independentes. Esta abertura do seu espaço de criação para o público é, assim, demonstrativa de uma expansão da noção de ateliê e do modo como muitos artistas contemporâneos o utilizam como um meio de aproximação entre o público e a sua produção artística. E, como refere Reijnders no caso específico de *Untitled (tomorrow is another day)*: “A abertura voluntária do ‘seu ateliê’ ao público é

---

<sup>393</sup> “As questões relacionadas com o modo como as suas obras funcionam estão ligadas ao local onde elas funcionam. Na sua maior parte, Tiravanija localizou as suas instalações em espaços de exposição. Como geralmente as suas obras são aparentemente caóticas, elas parecem incongruentes com a sua instalação em elegantes galerias. A aparente incompatibilidade entre instalações desarrumadas que incluem, por exemplo, restos de refeições ou de material recreativo e o cubo imaculado do espaço onde elas se localizam, levanta questões sobre a natureza do espaço de exposição. A intrusão de atividades do dia-a-dia no interior do normalmente reverencial espaço de um museu é de início inquietante. [...] O trabalho de Tiravanija questiona a neutralidade de tal espaço ao encorajar um comportamento inesperado e ao redirecionar a atenção do observador de um olhar para objetos para um envolvimento em atividades ordinárias nesse espaço.”

o oposto exato da oclusão narcisista do espaço que tem sido típico da maior parte dos artistas modernos desde o século XIX. A reconstrução de Tiravanija deriva o seu efeito da tarefa quase impossível de isolar o ateliê da vida diária” (Reijnders, 2013: 151).

GREGOR SCHNEIDER

*Dead House ur* (2001)

Pavilhão da Alemanha, 49ª Bienal de Veneza

Gregor Schneider (n.1969) tem-se dedicado desde 1985 quase exclusivamente a um trabalho obsessivo na casa onde vive em Rheydt, na Alemanha, levando até ao extremo a relação entre arte e vida. No interior da casa, o artista cria novas salas, isola divisões, fecha aberturas de janelas e portas, produz janelas artificiais, criando um complexo labirinto de quartos, caves e corredores. O artista constrói esses espaços através da sobreposição de múltiplas camadas de diversos materiais de construção, que vão criando novas paredes à frente das paredes existentes, ou novos tetos sob o teto existente:

Desenvolveram-se trabalhos que não reconhecemos. Construo divisões completas, com chão, paredes e tecto, que não podem ser vistas como uma divisão dentro de divisão ou divisão em redor de divisão. Constantemente foram acrescentadas novas divisões de diversos materiais, divisões que – sem que isso seja perceptível de forma consciente – sobem ou descem parcialmente ou podem girar completamente. Na realidade, o trabalho consiste no facto de eu o recomençar sempre de novo. (Gregor Schneider, In Loock, 2005: 141)

Cada divisão tem o seu carácter e designação específica, e quando o artista expõe esta obra – ou parte dela – normalmente transfere fisicamente as divisões em questão, reconstruindo-as no espaço de exposição e designando a obra como *Dead House ur* (Casa Morta ur), no sentido em que considera que ao transferir uma secção do seu lugar original para uma exposição, essa parte da casa (ou da obra) como que morre:

Every piece that has “left” the house has been lumped together by Schneider as Tote Haus or Dead House ur. Every exhibition, the artist stated [...] in 1996, deprives the work of its lifeblood: “Exhibitions are always the dead of the work.”



Once the numerous alterations have robbed the interior of every degree of originality or authenticity, it dies of permanently during the move and subsequent reconstruction for display purposes. Within an exhibition gallery, the rooms emerge as merely empty, deserted, unhabited, numb, completely deadened spaces.<sup>394</sup> (Davidts, 2013: 211)

Após cada exposição, Schneider recomeça de novo o trabalho na casa (Loock, 2005: 157), numa espécie de ciclo potencialmente interminável, ou que só terá um fim quando a casa for destruída. Assim, a casa do artista serve-lhe não só como residência, mas sobretudo como lugar de criação; e mais do que usar a casa enquanto ateliê, o artista trabalha especificamente com a casa enquanto material (Davidts, 2013: 214).

É sobretudo desde meados dos anos 1990 que para as exposições em que participa, Schneider reconstrói diferentes secções da casa no interior de museus e galerias; ou expõe o que designa por *extratos*, ou seja, vídeos e fotografias que ele próprio vai fazendo dos diferentes espaços interiores da casa (Loock, 2005: 146) transformando este projeto num trabalho muito peculiar e indissociável da sua prática artística e, conseqüentemente, da sua vida.

Para a 49ª Bienal de Veneza, em 2001, Schneider expôs a sua *Dead House ur* quase na íntegra, transportando todos os elementos interiores do seu lugar original – a casa do artista em Rheydt – e reconstruindo-os no interior do Pavilhão Alemão: “Esta tarefa gigantesca, que envolveu meses de desmontagem e reconstrução, foi levada a cabo pelo próprio Schneider com alguns ajudantes”<sup>395</sup> (Loock, 2002: 138). Apesar de algumas das divisões terem sido exatamente as mesmas das que existiam na casa original, em Veneza<sup>396</sup> a sua disposição não era igual, e nem todos os quartos foram incluídos para a exposição,<sup>397</sup> tendo sido feitos alguns ajustes na organização dos espaços por parte do próprio artista. Independentemente destes aspetos, como refere

---

<sup>394</sup> “Cada peça que ‘deixou’ a casa foi agrupada por Schneider como “Casa Morta” ou “Casa Morta ur.” Cada exposição, explicou o artista [...] em 1996, priva a obra da sua força vital: ‘As exposições são sempre a morte da obra.’ Uma vez que as numerosas alterações roubaram o interior de qualquer grau de originalidade ou autenticidade, ele morre permanentemente durante o movimento e subsequente reconstrução para fins expositivos. No interior de uma galeria de exposição, as divisões emergem como meramente vazias, desertas, inabitadas, entorpecidas, espaços completamente amortecidos.”

<sup>395</sup> Para um vídeo do artista que documenta o processo de montagem desta obra, ver

[http://www.gregor-schneider.de/places/2001venedig/video/2001\\_totes\\_haus\\_ur\\_cunstruction\\_venezia.mp4](http://www.gregor-schneider.de/places/2001venedig/video/2001_totes_haus_ur_cunstruction_venezia.mp4)

<sup>396</sup> Para uma descrição sucinta da obra, ver o texto de Ulrich Loock, (2002: 141).

<sup>397</sup> Desde que começou a expor recriações de salas e quartos da casa original como obras de arte, Schneider tem vendido algumas delas, que deixam por isso de fazer parte do projeto original.

Ulrich Loock, a construção em Veneza é apenas mais uma reconstrução no contexto do constante trabalho construtivo com que Schneider se tem ocupado há vários anos na sua casa original. Ainda segundo o autor, nunca existiu uma garantia de autenticidade dada através de um estado finalizado da casa em Rheydt, sendo que a reconstrução em Veneza pode ser considerada como mais um estado do original – “de um original que desde então se perdeu nas séries de reconstruções, umas dentro das outras” (2002: 141).

Apesar de trabalhar por toda a casa (e com toda a casa) Schneider mantém uma divisão relativamente ampla que designa como ateliê e que esporadicamente utiliza para trabalhar na construção de elementos:

- Uma destas portas dá para uma divisão luminosa e relativamente espaçosa, aberta para o exterior, um estúdio.
- Neste momento é um espaço de trabalho. É aqui que faço as janelas, os blocos e as placas de que necessito para as construções. Há aqui até um máximo de oito janelas, que posso colocar umas à frente das outras para modificar a entrada de luz. (Loock, 2005: 154)

Também presente na reconstrução da Bienal de Veneza, o ateliê encontra-se, no entanto, vazio. É como se, a partir do momento em que a casa se torna pública através da exposição (seja pela recriação noutro lugar, seja pela difusão através de vídeos ou fotografias), o artista escolhesse ocultar os elementos que caracterizam a funcionalidade daquela divisão, contribuindo desse modo para a leitura ambígua e desconcertante que a sua *Dead House* parece suscitar. Para Davits, o facto de o ateliê se apresentar vazio ao público não é coincidência, na medida em que o trabalho propriamente dito, quando entendido enquanto atividade, tem lugar no ponto imaginário onde a casa original e a sua reconstrução se sobrepõem e coincidem (Davidts, 2013: 219).

Após mais de dez anos a trabalhar continuamente no interior da casa, nem o próprio artista distingue já os elementos e as divisões originais daqueles que foi criando, acrescentando ou retirando, e por isso mesmo as divisões que possuem agora uma função poderão já não existir ou ter sido transformadas passado um tempo.

Ao longo do tempo o trabalho foi-se tornando autónomo. Há nele uma dinâmica própria. Devido à enorme massa de construções incorporadas, já não me é

possível fazer a distinção entre trabalhos acrescentados e trabalhos subtraídos. A casa já não permite documentar completamente o que foi feito. As camadas que ficam por trás praticamente não se deixam medir. Já não é possível chegar até à última, a menos que a casa fosse sistematicamente escavada e destruída. (Gregor Schneider, In Loock, 2005: 140)

Neste sentido, algumas das recriações dos espaços interiores da casa para exposições podem ser entendidas como uma *cristalização* de um momento da *House ur*. E ainda que o artista considere que elas são sempre a morte de uma parte da obra – ou da casa – elas podem também ser lidas enquanto registos de um momento ou estado da casa que não se voltará nunca a repetir.

#### PAULO BRUSCKY

*Atelier de Paulo Bruscky* (2004)

Artistas Convidados – 26ª Bienal de São Paulo

Um outro exemplo da reconstrução material e temporária do ateliê num espaço expositivo levada a cabo pelo próprio artista foi a exposição do espaço de trabalho de Paulo Bruscky (n. 1949) na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004. Neste caso específico, foi o curador da bienal, Alfons Hug que, ao visitar o ateliê do artista em Recife, lhe propôs transpô-lo na íntegra para o espaço de exposição da bienal em São Paulo, pois só desse modo seria possível transmitir o mais fielmente possível a *vivacidade criativa* de Bruscky. Segundo o curador, o ateliê de Bruscky, além de espelhar concretamente a prática dinâmica, arquivística, e multifacetada do artista brasileiro, possui também um “encanto plástico e uma certa poesia melancólica” (Hug, 2004: 28) que inegavelmente atraía os visitantes da bienal, e que conferiu ao ateliê exposto um estatuto de obra de arte/ instalação durante todo o período da exposição. Ou seja, para além de se constituir como um dos mais importantes arquivos sobre a história da arte brasileira de vanguarda, o ateliê de Paulo Bruscky possui também um interesse do ponto de vista formal pelo modo como está organizado por todas as divisões que são também a casa do artista:

[O] intenso intercâmbio com outros artistas, a necessidade de obter as informações variadas que a sua produção demanda e uma paixão desmedida pela

guarda do que lhe parece relevante (para ele ou para outros) fizeram com que Paulo Bruscky gradualmente formasse, no apartamento que lhe serve de lugar de ofício, um acervo vasto de quase tudo. Por todos os seus cômodos (incluindo banheiro e cozinha) espalham-se estantes, gavetas e caixas. Nelas estão depositados livros (de arte, de história ou poesia), catálogos, trabalhos já feitos (de outros ou seus), projetos (concretizados ou não), fotografias, cartas, jornais, discos, fitas, documentos diversos, vídeos, dossiês de artistas, e tudo o mais que informe ou registre a sua obra. (Santos, 2004: 272-274)

Assim, é sobretudo pelo seu conteúdo abrangente e pela sua *arrumação instável* que o ateliê de Bruscky reflete muito diretamente a natureza fluída da prática do artista, que não se enquadra em nenhum estilo ou *medium* predefinido, mas antes vagueia por entre eles, estabelecendo pontos de contacto entre os seus diversos intervenientes e produtos, como foi o caso, por exemplo, do grupo Fluxus, com quem o artista manteve contacto.<sup>398</sup> Do mesmo modo que a sua prática, o ateliê/ arquivo de Bruscky apresenta um *caos ordenado* do qual se destaca a enorme quantidade e variedade de informação visual reunida pelo artista desde os anos 1960 em outros locais, e desde 1988 especificamente no seu apartamento em Recife (Amado, 2015: 478; Freire, 2006). Segundo Moacir dos Santos, essa “desordem de todo o material aparenta desleixo, mas ela é antes fruto da impossibilidade de organizar – observados os parâmetros de catalogação bibliográfica e artística vigentes – a complexa relação de contaminação e contiguidade ali propiciada por Bruscky” (2004: 472). Cristina Freire considera ainda o ateliê do artista como um *arquivo vivo*; “o mais pungente testemunho do espírito contemporâneo da obra de Paulo Bruscky, [...] constituído como parte da sua obra, fund[indo-se] e conf[undindo-se] com ela” (2006: 9).

Foi precisamente enquanto parte integrante da obra de Bruscky que o seu ateliê foi transposto na íntegra para o espaço expositivo da Bienal de São Paulo, onde permaneceu durante os três meses de duração da exposição:

Numa operação paciente e meticulosa, onde se utilizaram mais de 300 caixas para transportar os cinco mil livros do artista, uma grande quantidade de obras do próprio Bruscky e de outros artistas, além de toda a sorte de objetos e até alguns móveis do ateliê-apartamento do artista em Recife, a transposição foi levada a

---

<sup>398</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre a prática e a obra de Paulo Bruscky ver, entre outros: Freire (2006).

cabo com sucesso. Em sua totalidade, o conjunto apresenta-se como um verdadeiro arquivo, vivo e multifacetado. (Amado, 2015: 478)

Com a ajuda do próprio artista que participou ativamente em todo o processo, os espaços interiores do ateliê foram rigorosamente recriados para a exposição e recheados com todos aqueles elementos que preenchem ativamente cada centímetro disponível e que foram transportados propositadamente de Recife para São Paulo para serem expostos no seu conjunto. De facto, no caso específico do ateliê de Bruscky não é possível dissociar os diversos materiais que o constituem da sua estrutura coletiva sem comprometer o significado do ateliê como um todo, sendo por isso inevitável a sua exposição na íntegra.

No entanto, conforme refere Guy Amado, apesar da rigorosa e fiel reconstrução de todo o conteúdo do ateliê, a sua exposição como obra de arte não deixou de transmitir uma certa *sensação cenográfica* conferida pelas paredes falsas que necessariamente tiveram de ser construídas para simular as do apartamento original, bem como pelas fotografias da paisagem do Recife, impressas à escala real e colocadas nos lugares das janelas, simulando as vistas a partir do ateliê original (Amado, 2015: 478). Por outro lado, e como acontece em muitas das reconstruções materiais de ateliês de artistas, nada podia ser tocado, e apenas se podia contemplar visualmente o ateliê, percorrendo com cuidado cada uma das divisões onde todos os elementos se encontravam resguardados por cintas de segurança. Isto “enfraquecia a experiência de imersão no universo de criação do artista” (Amado, 2015: 479) e de certo modo contrastava com o carácter inquisitivo de um ateliê como o de Bursky; apesar da já referida riqueza visual do seu conteúdo, o facto de ele se assemelhar a um arquivo catalogado e organizado segundo a vontade do artista instiga à investigação e consequente manipulação dos diversos documentos e objetos, que no seu lugar original “oferece[m] sensações multissensoriais em que o tato e a visão são ativados no momento de manipulação dos livros de artista, fotografias e objetos diversificados” (Britto, s/a: 19).

Um outro aspeto desta exposição do ateliê foi a tentativa de criar uma sensação de *suspensão do tempo* – uma característica que normalmente se encontra presente nas

recriações de ateliês de artistas já falecidos – como se o artista tivesse estado ali há pouco e pudesse voltar a qualquer momento:

[...] o que realmente chama a atenção é o contraste gerado pela minúcia em reproduzir de modo preciso o ambiente de trabalho de um artista sabidamente intenso e despojado e o anseio curatorial em enfatizar [...] a criação de uma atmosfera evocativa da presença do artista como se ele ali estivesse sentado há poucos minutos, ou que ele pudesse ali se materializar a qualquer momento. A mesa semi-posta, os papéis cuidadosamente esparramados pelo chão, os objetos de uso pessoal como que à espera de serem guardados: uma aura de “displícência calculada” transbordava daquela ambientação. (Amado, 2015: 478)

Aos visitantes mais atentos, este aspeto pode levar a questionar sobre o que se terá passado no ateliê original do artista em Recife durante os três meses da exposição. Vazio da maior parte dos seus objetos do quotidiano e dos materiais que lhe propiciam a criação de novas obras (que muitas vezes, pelo seu carácter performativa ou conceptual, não se materializam no espaço do ateliê, mas antes no lugar específico onde são expostas, ou sob a forma de *mail-art*, por exemplo), como foi que o artista viveu o seu espaço pessoal de vida e trabalho? Como terá sido a transição entre a experiência de um espaço absolutamente preenchido para um mesmo espaço vazio de todos os elementos que definitivamente o caracterizam e, conseqüentemente, definem a vida e prática de Bruscky? Neste contexto, pode pensar-se a transposição e remontagem efetiva de um ateliê no museu feita pelo próprio artista para uma exposição temporária como uma espécie de momento de reflexão para o próprio artista, sobre a sua prática e sobre os lugares onde ela se processa. Ao decidir transportar todo o conteúdo do seu ateliê para um espaço expositivo, o artista esvazia o seu espaço real de trabalho de tudo o que normalmente o caracteriza, o que necessariamente confere ao ateliê novas camadas de leitura e proporciona uma percepção mais alargada do seu papel no contexto da produção e exposição das obras ali produzidas e/ou pensadas.

MANUEL JOÃO VIEIRA  
*Casa* (2013)  
Cordoaria Nacional, Lisboa

Foi precisamente para refletir sobre o que normalmente se considera ser o modo de vida e trabalho de um artista no seu espaço privado de criação que em 2013 Manuel João Vieira (n. 1962) recriou o espaço da sua casa e ateliê na Cordoaria Nacional, em Lisboa, expondo-o ao público durante um mês e meio. Para a exposição *Casa*<sup>399</sup> o artista e músico apresentou uma *casa-duplo*, como ele próprio a designa, um projeto cuja ideia lhe havia surgido cerca de dez anos antes, mas que só em 2013 teve possibilidade de concretizar: “O meu objetivo, em primeiro lugar, foi que fosse belo. Eu tive a intuição, estando dentro de minha casa, de que conseguir ver as divisões de um lado para o outro só numa estrutura de madeira poderia ser interessante” (Manuel Vieira em entrevista à SIC, 2013b).

Para a exposição, a casa de Manuel Vieira, à escala 1 por 1, foi rigorosamente reproduzida segundo os alçados e a planta do apartamento original, mas em vez de se criarem as paredes exteriores e interiores fechadas, foi feita uma estrutura em carpintaria de teatro que deixava ver por entre todas as divisões. O mobiliário, por sua vez, foi todo levado da casa do artista e colocado de forma a corresponder à disposição que tinha no seu lugar de origem, assim como alguns dos objetos que preenchiam os espaços, ainda que algumas peças (como por exemplo um espelho com patas de veado colocado logo à entrada), tenham ganho um lugar de destaque especificamente para a exposição. Inevitavelmente a estrutura aberta da casa exposta remetia para uma ideia de encenação, um conceito a que não estão alheias, como se viu no ponto 2.1.1., as recriações permanentes de ateliês de artistas em museus. A esta noção teatral da exposição de um espaço privado de trabalho artístico num espaço público está certamente ligado um certo fetichismo inerente à expectativa de conhecer o ateliê de um artista, tido muitas vezes, como também já se referiu, enquanto a extensão da mente do artista; um espaço especial, de acesso restrito e por isso privilegiado. Manuel Vieira joga com estas ideias e, sob o pretexto de apresentar uma réplica exata da sua casa e

---

<sup>399</sup> Realizada no Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, em Lisboa, de 21 de fevereiro a 7 de abril de 2013.

ateliê, acaba por criar uma simulação da realidade, como aliás é sempre qualquer tentativa de exposição pública de um lugar caracteristicamente privado: “E o que acontece quando nós nos pomos debaixo de qualquer tipo de foco? [...] Nós somos outra coisa... Somos outra pessoa; os comportamentos são outros” (Manuel Vieira em entrevista à SIC, 2013b).

Deste modo, sem paredes compactas ou portas e janelas, nada impedia os visitantes de expiar o artista empenhado nas suas atividades, como pintar, desenhar, ou ensaiar com algumas das suas bandas: “Estou dentro da casa, sobretudo a pintar, e o público pode entrar e, se eu estiver com vontade, até posso conversar” (2013c). Para além de se tratar de uma réplica do espaço privado de vida e criação do artista, o facto de ele próprio se encontrar presente na maior parte do tempo da exposição conferiu ao projeto uma forte componente autobiográfica e dinâmica, caracterizando-o como uma espécie de *instalação-performance* ao mesmo tempo que acabou por ser também um *work in progress*, como explica o próprio Vieira (2013c).

Assim, no caso específico deste exemplo de exposição de um ateliê, é a própria presença do artista – e, mais especificamente, o facto de ele realizar diferentes atividades tal como faria no espaço original – que completa o entendimento e a leitura que se deve fazer do espaço. Por isso mesmo é que um papel escrito à mão colocado à entrada da exposição indicava que ela só seria acessível com a presença do artista ou vigilante, sendo que a entrada na estrutura da casa propriamente dita só era mesmo permitida com a presença do artista.

#### **2.2.2.1. Exposições metafóricas do ateliê no museu.**

BRUCE NAUMAN

*Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001)

Dia Art Foundation, Nova Iorque, 2002

Fascinado pelo ateliê vazio e por todas as questões sobre o que é um artista e o que faz ele naquele espaço e, consequentemente, sobre o que é uma obra de arte, nos finais dos anos 1960 Bruce Nauman (n.1941) produziu uma série de filmes que registavam simples atividades suas no ateliê (p. ex. *Walking in an Exaggerated Manner*



*around the Perimeter of a Square*, 1967; *Playing a Note On the Violin While I Walk Around the Studio*, 1967–68). Quando apresentados no museu, os filmes permitiam o acesso àquelas ações levadas a cabo pelo artista no seu espaço de criação, ao mesmo tempo que mostravam um ateliê vazio de quaisquer elementos que tradicionalmente caracterizam a atividade artística. Este é um dos aspetos essenciais destas obras, na medida em que contrastam com a ideia romantizada que tradicionalmente se tem de um ateliê e da prática do artista nele (Reijnders, 2013): um espaço repleto de utensílios de trabalho e obras inacabadas, ocupado por um artista em intensa atividade ou à espera da inspiração.

Ao contrário de outros artistas da sua geração, como Buren ou Robert Smithson que, como viu, promoveram um afastamento do ateliê (pelo menos na sua conceção tradicional) para explorarem uma prática *site-specific*, Nauman não abandonou o seu lugar de criação mas transformou-o segundo os seus próprios parâmetros, transportando com isso a prática artística da esfera privada para o âmbito público e institucional (Reijnders, 2013: 150). Muitas das suas obras constituem, assim, exemplos de uma transposição do ateliê para o museu sem no entanto serem recriações materiais e rigorosas desse espaço. Se, como refere Judith Rodenbeck, a instalação é um dos modos mais comuns de expor o ateliê no museu (como se percebe com os exemplos anteriores), no caso de Nauman as projeções vídeo em grande formato e a fotografia tendem a ser os meios preferenciais (2010: 339). Em qualquer caso, nos seus trabalhos expostos no museu é o espectador quem assume sempre um papel essencial pois é ele que completa a obra mas sempre de acordo com os pressupostos definidos pelo artista. Reijnders dá um exemplo:

*Walk with Contrapposto* (1968) [...] was filmed in a narrow wooden corridor, closed at one end. The camera was set up in such a way that only the walls of this bizarre studio décor were visible; the rest of the space is out of sight. Seen from behind, Nauman moves slowly towards the camera and back. [...] A year later (1969), he exhibited the corridor as an autonomous installation in the Whitney Museum of Art in New York, under the title *Performance Corridor*. Nauman himself had withdrawn from the work, instead inviting the audience to take the

same walk he had taken in his studio in front of the camera. In this way, Nauman transferred his studio experiment to the public sphere [...].<sup>400</sup> (2013: 150)

Mais recentemente, frustrado por ir para o ateliê e não ter ideias novas para trabalhar, Nauman decidiu usar o que tinha imediatamente disponível, que naquele momento (em 2000 no seu ateliê em Galisteo, Novo México) era uma grande infestação de ratos. Tendo também disponível uma câmara com infravermelhos, decidiu deixá-la ligada durante a noite quando o ateliê estava vazio (Nauman e Auping, 2012: 99). O resultado dessas filmagens foi a obra *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, 2000<sup>401</sup> constituída pela instalação no museu de projeções vídeo e várias faixas de som que documentam a atividade noturna do ateliê do artista, transpondo-o e cruzando-o desse modo com o espaço de exposição. Neste caso, como refere MaryJo Marks, em vez de se espreitar por um vidro ou janela para uma reconstrução do ateliê de Nauman, como acontece, como se viu atrás, com os ateliês musealizados de Brancusi ou Bacon, por exemplo, o visitante do museu é antes transportado para o interior do espaço de criação através da instalação de mecanismos que o envolvem física ou simbolicamente: “A atividade do artista é substituída pelo equipamento de gravação, deixado para os seus próprios dispositivos; e pelo público, deixado a desenrascar-se por ele próprio, porque a obra coloca-nos (ilusionisticamente, fisicamente, psiquicamente) no ateliê onde Nauman deveria estar [...]” (Marks, 2009: 115-116). Ao expor estes filmes, Nauman transfere a experiência privada do seu ateliê para o espaço público e institucional do museu, relacionando intrinsecamente os dois dispositivos através, mais uma vez, da presença essencial dos visitantes (Reijnders 2013, 150).

---

<sup>400</sup> “Caminhar com Contrapposto (1968) [...] foi filmado num corredor estreito de madeira, fechado numa das pontas. A câmara foi colocada de modo a que apenas as paredes desta bizarra decoração do ateliê fossem visíveis; o resto do espaço está fora de vista. Visto de costas, Nauman move-se devagar em direção à câmara e de volta. [...] Um ano depois (1969), o artista expôs o corredor como uma instalação autónoma no Whitney Museum of Art em Nova Iorque, sob o título Corredor de Performance. O próprio Nauman retirou-se da obra, convidando antes o público a fazer a mesma caminhada que ele havia feito no seu ateliê em frente à câmara. Deste modo, Nauman transferiu a sua experiência do ateliê para a esfera pública [...]”

<sup>401</sup> Exposta pela primeira vez no DIA Art Foundation, em Nova Iorque, de 10 de janeiro a 27 de Julho de 2002.

IAN WALLACE  
*Studio Series* (1969-) e *Hotel Series* (1989-)

O trabalho de Ian Wallace (n.1943), centra-se sobretudo no cruzamento entre a fotografia e a pintura, através de uma abordagem que, segundo o próprio, combina os aspetos intelectuais da arte conceptual com a produção material do objeto artístico no seu lugar de criação (Wallace, 2012: 170). A partir de finais dos anos 1960 o artista iniciou a documentação fotográfica do seu ateliê, apercebendo-se que ela podia ser considerada como parte integrante do seu processo de trabalho, ou mesmo como uma obra de arte finalizada. A partir de então o ateliê do artista torna-se o motivo central a partir do qual Wallace desenvolve a sua prática, conforme explica:

As the space of production, as the specific location of the construction of artwork in both the material and intellectual sense, as the place where the aesthetic ‘idea’ is produced as an object for contemplation and distribution, the studio functions as a *mise-en-scène* and pictorial grounding of the more conceptual aspects in my work.<sup>402</sup> (2012: 170)

Assim como Nauman, também Wallace participou nas discussões sobre a prática *post-studio*<sup>403</sup> surgidas nos anos 1970, mas também ele optou por não abandonar ou abolir o ateliê da sua prática, utilizando-o antes como meio e motivo preferencial para as suas reflexões pessoais sobre o que é uma obra de arte e como se processa a sua criação. Consciente de que também durante o Renascimento o ateliê passou por uma idêntica mudança na sua definição – de um espaço de produção artesanal para um lugar de estudo e reflexão, inerente a uma nova conceção do artista mais próxima de um intelectual do que de um artesão, conforme se analisou no primeiro capítulo desta tese – para Wallace o ateliê não é apenas um espaço de produção de obras de arte, mas possui também uma forte importância enquanto um espaço simbólico de produção (Wallace, 2012: 170).

---

<sup>402</sup> “Enquanto espaço de produção, enquanto localização específica da construção de uma obra de arte tanto no sentido material como intelectual, enquanto lugar onde a ‘ideia’ estética é produzida como um objeto para contemplação e distribuição, o ateliê funciona como um *mise-en-scène* e terreno pictórico dos aspetos mais conceptuais do meu trabalho.”

<sup>403</sup> Ver nota 29.

É em 1969 que Wallace inicia a *Studio Series* (1969-), que desde então lhe tem permitido refletir sobre o seu próprio processo de trabalho (na interseção entre o conceptual e o material que o próprio refere) em relação com as outras duas *localizações temáticas recorrentes* na sua obra: o museu e a rua (Wallace, 2012: 171). Tratam-se sobretudo de obras onde, através de fotografias (que por vezes partilham a tela com pintura), o ateliê aparece essencialmente como um espaço que mostra a produção artística, seja ela intelectual (sem vestígios de uma prática efetiva, mas antes com elementos que remetem para uma reflexão, como livros, por exemplo,) ou material (através de objetos que evidenciam um trabalho prático de produção de um objeto artístico).

Em *Image/Text* (1979), por exemplo, uma obra composta pela montagem de fotografias coloridas de diferentes vistas do ateliê com imagens de textos, o artista é mostrado a compor o trabalho final, e na secretária à sua frente estão espalhados vários desenhos e esboços, incluindo um da composição final tal como foi exposta. Para além disso, outras imagens da mesa de trabalho e de uma estante com livros, que também compõem a obra, remetem para uma leitura do ateliê enquanto espaço sobretudo de “reflexão e organização intelectual” (Wallace, 2012: 171). Quando esta obra é exposta, o ateliê não é formalmente recriado no espaço do museu, mas o artista utiliza um dos seus meios preferenciais, a fotografia, para fazer uma mediação daquilo que, naquele momento, entendeu ser o seu espaço de trabalho, dando-o assim a ver ao público no espaço do museu. Aos visitantes, por sua vez, cabe decifrar as pistas contidas na própria obra sobre a sua própria criação e construção, dadas através da reprodução pictórica, ainda que fragmentada, do espaço onde esse processo teve lugar. É neste sentido que se referem aqui as exposições metafóricas ou simbólicas do ateliê.

Numa alusão mais direta à relação entre o ateliê e o museu, em 1983 Wallace transformou o espaço de exposição da OR Gallery, em Vancouver, num ateliê que podia apenas ser visto a partir da rua (e somente entre a meia-noite e a uma hora da manhã), como se se tratasse de uma espécie de montra. Assim como na obra referida atrás, também em *At Work* (1983), a ênfase foi dada à prática intelectual do artista, que, presente no espaço, aparecia sentado a uma secretária a ler, sem quaisquer vestígios e

utensílios que remetessem para uma ação física de criação artística. Para além da relação do ateliê com o museu, esta obra evidencia também a dialética com a rua, um outro espaço comum a muitos trabalhos de Wallace (como em *Studio/Museum/Street* (1986) por exemplo): “[...] os três espaços independentes são justapostos em relação uns com os outros, sugerindo que a obra existe tanto quanto um momento singular como quanto um processo contínuo” (Hsu, n/d: [p.1]). De facto, após o período da exposição, esta obra estendeu-se no tempo através do filme e da fotografia que a documentaram e que, como é usual na prática do artista, são mais do que documentação, acabando por se transformar em obras de arte independentes.

Assim, a partir de finais dos anos 1980 as obras de Wallace começam cada vez mais a integrar, para além das imagens do ateliê, aspetos daqueles outros dois espaços – o museu e a rua – que também sempre foram importantes na sua prática. Consequentemente, o tema do ateliê na sua obra expande-se para novas séries de trabalhos onde explora: a) comentários sobre espaços de trabalho no geral (que podem incluir, por exemplo, estaleiros de obras no exterior); b) a documentação de ateliês de outros artistas; e c) outros espaços que temporariamente podem servir como o seu próprio ateliê, como quartos de hotéis, por exemplo. Neste sentido, a partir de 1988 desenvolve a *Hotel Series* (1988-), obras que alargam o conceito tradicional de ateliê para se adaptar à prática nómada de um artista contemporâneo que, como se verá no ponto 2.3., é cada vez mais solicitado a viajar para os locais onde expõe, trabalhando muitas vezes temporariamente no próprio local:

I am always working. When I am away from my studio travelling and living in hotels I often photograph the trace of my work in these temporary studio spaces and then convert these images into paintings when I return to my studio in Vancouver.<sup>404</sup> (Ian Wallace, In Hoffmann e Kennedy, 2007: 55)

When I travel, my hotel room becomes a kind of peripetic studio where I read and do small monochrome drawings, which are meaningless in themselves, but which ground my most abstract thoughts in the materiality of the paper. I photograph this space, usually just a small table by a window, as a material document of the

---

<sup>404</sup> “Estou sempre a trabalhar. Quando estou longe do meu ateliê a viajar e a viver em hotéis muitas vezes fotografo os vestígios do meu trabalho nesses espaços de ateliê temporário e depois converto essas imagens em pinturas quando regresso ao meu ateliê em Vancouver.”

abstractness of this practice, then make a canvas work from it.<sup>405</sup> (Ian Wallace, In Vecchio, 2009: s/p)

Um exemplo é a obra *Chambre 19 Hotel Rivoli, Paris* (2006) exposta na Dublin City Gallery The Hugh Lane por ocasião da exposição *The Studio* (2007) dedicada ao tema do ateliê de artista, já referida atrás. Com a exposição destas obras, o artista mais uma vez transporta para o museu a sua visão única do(s) seu(s) espaço(s) de trabalho que, apresentado na maior parte das vezes através de fragmentos de imagens, diferentes detalhes e pontos de vista (e nunca segundo uma visão total) cabe ao espetador decifrar enquanto motivo central da obra de arte.

O uso da temática da documentação do ateliê poderia inserir a obra de Wallace no contexto do género, já bem estabelecido na história da arte, da documentação fotográfica de ateliês de artistas, muitas vezes feita pelos próprios (como nos casos de Brancusi ou Picasso, por exemplo) mas também por reconhecidos fotógrafos documentais como Hans Namuth ou Brassai. No entanto, no seu caso, o artista não se foca apenas na documentação de um espaço de trabalho (apesar dela ser muitas vezes o ponto de partida para a realização das fotografias que depois serão usadas nas telas), mas procura antes mostrar aspetos da distribuição dos materiais no ateliê, seja ela aleatória ou encenada pelo próprio. As imagens do ateliê que Wallace transporta para o espaço de exposição são específicas da sua observação imediata e pessoal num dado momento do seu processo criativo, mental ou material, que o artista usa especificamente como elemento central para a criação de obras de arte: “As fotografias são mais do que documentação do processo de trabalho; elas são uma parte integrante do produto final da obra concluída” (Wallace, 2012: 172). É assim que, enquanto registos de uma visão única do artista sobre o seu próprio espaço de trabalho e processo criativo, se entendem estas obras como elementos que integram simbolicamente o ateliê no museu, expondo-o através de pistas (os próprios pormenores e detalhes do espaço que o artista escolhe mostrar) que cabem ao espetador decifrar.

---

<sup>405</sup> “Quando viajo, o meu quarto de hotel torna-se uma espécie de ateliê ambulante onde leio e faço pequenos desenhos monocromáticos, que não possuem significado neles próprios, mas que fundamentam os meus pensamentos mais abstratos na materialidade do papel. Fotografo este espaço, normalmente apenas uma mesa pequena junto a uma janela, enquanto um documento material da abstração desta prática, e depois faço um trabalho em tela sobre isso.

## JULIÃO SARMENTO

*Dirt* (2008)

Não tão imediata neste contexto é a relação que Julião Sarmiento (n. 1948) estabeleceu com o seu ateliê nas obras da série *Dirt*, de 2008. No entanto, este pode ser também considerado como um exemplo da apresentação metafórica do ateliê do artista no museu, feita através da exposição de obras que transportam consigo marcas reais das vivências no espaço de criação. Ou seja, tratam-se de obras que resultam “como o nome indica, de marcas de sujidade provenientes do chão do estúdio do artista sobre suportes de papel que o mesmo aí espalhou. Posteriormente, os papéis são levantados do chão ficando registado neles as inscrições do que nesse chão se passou” (Matos, Melo et al., 2017: 140). Manchas, marcas de tinta, pingos, pegadas, poeiras; todas as marcas e sinais resultantes das ações do artista no espaço do ateliê são assim aleatoriamente registadas e depois transformadas em obras de arte sobre papel ou sobre tela. Na mesma superfície dessas obras são conjugadas citações de escritores, que não se relacionam especificamente com a prática do ateliê, mas que constituem antes um variado conjunto de referências literárias que inspiram o artista. Aliás, o uso da palavra é uma característica da prática de Sarmiento que o próprio considera ser o único momento no seu processo de trabalho em que pensa especificamente no público para a sua obra: “Eu escrevo muitas vezes nas obras que faço, citações de filósofos, escritores e aí há uma razão específica, só nessa altura é que eu penso no público. Se vou para Nova Iorque ponho textos em inglês, tento adequar essas coisas ao público, mas só nisso” (Julião Sarmiento, In Costa, 2015: 28).

Se os excertos escolhidos pelo artista podem ser considerados ilustrativos de alguns elementos essenciais da sua obra – a referência ao corpo humano, à sexualidade, à filosofia ou à crítica de arte, entre outros – as manchas abstratas não são imediatamente identificáveis como marcas de uma atividade no ateliê. Apenas depois de se conhecer a sua proveniência do chão do espaço de trabalho do artista se conseguem distinguir algumas pegadas ou marca de tinta, por exemplo. Ou seja, as obras da série *Dirt*, apesar de no museu poderem ser consideradas como símbolos do lugar onde foram

criadas, não são imediatamente identificáveis como tal, sendo necessária uma informação adicional sobre em que consistem realmente aqueles trabalhos.

De facto, ao contrário da maior parte da obra de Sarmiento que, através da utilização de uma variedade de meios que vão desde a pintura até ao filme ou à instalação, se caracteriza de um modo geral por uma relação com o corpo humano através de imagens que frequentemente têm a ver com a prática do desejo, da sexualidade e do fetichismo, esta série não apresenta qualquer figuração. No entanto, ainda que numa primeira leitura possam ser consideradas obras abstratas, elas possuem, como referiu, uma relação muito direta com o real no sentido em que mostram vestígios e traços das atividades do artista no espaço concreto do seu ateliê. Tratam-se assim de um conjunto de obras onde o ateliê do artista, e especificamente o chão daquele espaço, ocupa um papel central.

É o próprio artista quem refere:

O sítio onde trabalho menos é no atelier, 95 por cento do meu trabalho é na cabeça, a guiar, nos aviões, em casa. Isto não é uma profissão, é uma maneira de estar na vida, uma pessoa, não desliga, não diz «agora deixei de ser artista e vou ser outra coisa qualquer», é assim 24 horas, nasce-se assim e morre-se assim, deita-se assim e acorda-se assim, não há desligar possível. (Julião Sarmiento, citado em Costa, 2015: 31)

O ateliê propriamente dito de Julião Sarmiento é um espaço muito funcional e prático, pensado essencialmente enquanto espaço útil de trabalho: para a realização efetiva de obras, mas também para se tratar de toda a logística inerente às exposições, ao armazenamento de obras, ao inventário do trabalho do artista, e de todas as outras atividades inerentes a uma prática que, como a sua, atingiu uma dimensão internacional (Costa, 2015: 31-35). Por sua vez, se o próprio Sarmiento entende o seu ateliê enquanto um conceito expandido que se situa essencialmente onde estiver o artista com o seu pensamento, é interessante notar que as raras obras entre toda a sua produção que podem ser consideradas abstratas sejam precisamente aquelas que partem de uma relação muito visceral com o ateliê. Quando expostas num museu, estas obras – feitas tendo o ateliê como motivo central – têm assim a capacidade de gerar curiosidade e, com ela, novas leituras sobre a prática e a obra de Sarmiento.



NUNO SOUSA VIEIRA  
*Sala de exposição (1971-2015)*

Nuno Sousa Vieira (n. 1971) constitui um exemplo de um artista que conscientemente tem vindo a explorar uma relação dialética entre o espaço de criação e o espaço de exposição, investigando simultaneamente diferentes modelos de integração do ateliê no museu (tendo dedicado a sua dissertação de mestrado e a sua tese de doutoramento a refletir precisamente sobre a dinâmica entre estes dois dispositivos essenciais da prática artística). Apesar de em vários momentos o próprio artista admitir que o seu ateliê é ele próprio (Projectomap, 2016; Vieira, 2012: s/p), o que poderia levar a inclui-lo no grupo de exemplos do ponto seguinte deste trabalho, considera-se que o facto de a maior parte da sua obra refletir sobre um espaço específico, que é o espaço onde o artista trabalha e de onde retira os materiais que expõe, permite enquadrá-lo mais concretamente nesta perspetiva da exposição simbólica do ateliê no museu: “Não sendo a sua preocupação central enquanto artista da sua época, o atelier é, sem dúvida, a sua base ética e moral, constituindo-se como determinação conceptual e linguística projectada na sua obra sob uma pele semântica e proficiente” (Silvério, 2011: 5).

Desde 2001 que Nuno Sousa Vieira utiliza como ateliê as instalações da fábrica de plásticos SIMALA em Leiria, abandonadas desde os finais do século XX e que naquele ano lhe foram cedidas como espaço de trabalho. Sobre a especificidade da sua abordagem a esse espaço, as palavras do artista são esclarecedoras:

Depois de ultrapassados os constrangimentos iniciais gerados pelo facto de ir trabalhar nos meus projetos, num espaço dotado de uma enorme carga afectiva, já que o meu pai foi, durante cerca de 35 anos, funcionário da empresa e eu próprio, durante as interrupções lectivas trabalhei naquele espaço, senti-me disponível para olhar para aquelas paredes e responder ao impulso de trabalhar, não só naquele local, mas com o próprio local. De espaço de trabalho, ele passou progressivamente a matéria de trabalho e, atualmente a material de trabalho. Percebi que está tudo lá e eu só tenho que encontrar e descobrir cada proposição plástica, para a poder mostrar. Os objetos que tenho vindo a desenvolver, têm uma morada, Plásticos SIMALA, S.A., Estrada dos Pousos, Pousos, 2410 Leiria e, é nesse local que a sua significação pode atingir-se em pleno. Os elementos que intervenciono são oriundos de uma estrutura industrial que é agora o meu ateliê e é nele que, a par com a presença dos seus semelhantes, cada um deles encontra a

sua medida e o seu encaixe. Aquele espaço está condenado ao desaparecimento, pois o desenvolvimento urbanístico assim o vaticinou e existe da minha parte uma tentativa de salvar e de inscrever aquele lugar no meu mapa de desempenho artístico. (2009)

É neste contexto que se insere toda a obra de Nuno Sousa Vieira, cuja motivação central é frequentemente a “[...] criação artística através da memória do que foi o seu ateliê (uma antiga fábrica de plásticos) e dos objetos-fantasmas que o povoam”, e muitos dos seus trabalhos consistem na remoção, transporte, recolocação e transfiguração de elementos dessa antiga fábrica, sobretudo de portas e janelas (Vidal, 2013: s/p), para o espaço expositivo. Assim, as suas obras envolvem claramente dois momentos essenciais: o primeiro tem a ver com a remoção de elementos ou objetos do ateliê, cujo processo pode ser em alguns casos documentado através de fotografias, por exemplo. O segundo momento corresponde à remontagem desses mesmos elementos mas num outro espaço – expositivo – e com uma forma e função diferente da original. Um exemplo deste processo é a obra *Chão Morto* (2009),<sup>406</sup> um paralelepípedo composto por tacos de madeira que compunham o chão da sala do arquivo morto da antiga fábrica que serve de ateliê do artista.

Mas ainda mais do que transpor os materiais transformados do ateliê para o espaço de exposição, a Nuno Sousa Vieira interessa também refletir sobre o que designa como *momento pós-expositivo*, em que os elementos expostos retornam ao seu lugar de origem: “[...] quero abordar a problemática do ateliê como lugar de regresso capaz de incorporar obrigatoriamente o público e o contexto que as obras vão adquirindo à medida que vão consubstanciando o seu currículo” (Vieira, 2016: 5). Ou seja, para o artista, se é óbvio que os ateliês impõem às obras lá criadas um conjunto de condicionantes que se relacionam com os limites físicos e com as características materiais do espaço, também é evidente que a natureza do espaço expositivo influencia e condiciona a visibilidade da obra exposta (Vieira, 2016: XIII). Quando termina a exposição e a obra retorna ao ateliê, carrega inevitavelmente consigo um conjunto de propriedades que não possuía antes. Assim, se o artista considera que a obra apenas está completa no momento em que é usufruída por um público, ele concebe também esse

---

<sup>406</sup> <http://www.col-antoniocachola.com/?p=810&lang=pt>; <http://www.carpe.pt/pt-pt/node/120>

mesmo momento como um novo início que lhe permite a realização posterior de novas obras. Mais uma vez, as suas palavras esclarecem esta perspetiva:

Neste caso particular, a prática artística tem como ponto de partida o momento pós-expositivo e as suas consequências no desenvolvimento do trabalho de ateliê. Ou seja, o momento expositivo, sendo o lugar onde a obra constrói vínculos com o público é, por um lado, entendido como o último passo da obra de arte, já que defendo que a conclusão do objecto artístico se efectiva no momento em que ele ganha público dando-se a ver e, por outro lado, é um lugar de começo. Isso sucede porque é a partir desse lugar último, que conduz a um momento pós-expositivo, que desenvolvo cada uma das obras seguintes, pensando no ateliê como um lugar propício para a criação de uma situação de regresso. Há, pois, uma interdependência que efectiva um correlato, entre o momento expositivo e o processo criativo, uma espécie de abolição de fronteiras entre a “galeria” e o “ateliê”. (Vieira, 2016: 4)

Fica clara, assim, a relação intrínseca e circular entre ateliê e museu que Nuno Sousa Vieira explora de uma maneira muito concreta ao longo do seu trabalho. No espaço de exposição, as suas obras (esculturas, fotografias, filmes ou instalações) remetem para o ateliê, expondo-o metaforicamente através dos materiais e fragmentos da antiga fábrica intervencionados pela ação do artista e por ele transformados em obras de arte. Quando voltam ao ateliê, essas mesmas obras levam consigo um conjunto de acontecimentos, conexões e situações que permitem ao artista desenvolver a partir delas novas obras que “embora contenham as anteriores e as pretendam perpetuar, as transformam” (Vieira, 2016: 24).

Neste caso em concreto trata-se de um exemplo em que a exposição do ateliê do artista no museu se constitui apenas como uma etapa de um processo criativo complexo que envolve uma partida e um retorno da obra ao espaço de trabalho, que é por sua vez sempre mostrado simbolicamente no espaço de exposição. Os trabalhos que Nuno Sousa Vieira desenvolveu como elementos práticos da sua dissertação de mestrado e tese de doutoramento são um claro exemplo deste processo, ao mesmo tempo que mostram também o carácter investigativo que cada vez mais preocupa muitos artistas contemporâneos, dedicados a refletir sobre as principais preocupações em torno da sua própria prática artística. Neste âmbito, em 2013 o artista apresentou o projeto *Sala de*

*Exposição*, composto por dois momentos expositivos dependentes entre si. No primeiro, *Sala de Exposição – Peça de Representação (PR)*, apresentado na sala que foi o ateliê de José Malhoa na atual Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves,<sup>407</sup> em Lisboa (de 5 de abril a 18 de maio de 2013), foi exposto um conjunto de obras que estavam em representação da outra obra, *Sala de Exposição*, exposta em simultâneo na Galeria Graça Brandão, também em Lisboa (de 12 de abril a 18 de maio de 2013).

Para aquele primeiro momento expositivo, Nuno Sousa Vieira apresentou um conjunto de peças que de diferentes modos estabeleciam uma relação entre o duplo espaço de exposição (a sala de exposição da fábrica SIMALA e o espaço efetivo daquela exposição, que naquele caso específico se tratava de um antigo ateliê e casa musealizados) e o espaço de criação do artista (ele também um espaço muito específico, por se tratar de uma antiga fábrica): 1) um banco corrido de madeira semelhante aos que se encontram em alguns museus e salas de exposição; 2) um livro com desenhos colocado sobre o banco; 3) uma estrutura de madeira semelhante a um cavalete sobre a qual estava a alcatifa que cobria o chão da sala de exposição da fábrica SIMALA, retirada do seu lugar original; 4) uma cadeira semelhante à cadeiras dos vigilantes das salas dos museus; 5) na parede, uma fotografia com uma vista da própria sala de exposição da fábrica (Vieira, 2016: IV). O artista informa ainda que a madeira utilizada para a construção dos bancos e da cadeira deste projeto tinham sido materiais utilizados numa obra anterior, *One Invisible Hour*, e que sobraram quando o material desta escultura foi utilizado para a construção de *Sala de Exposição* (a obra apresentada na Galeria Graça Brandão). No dia da inauguração o artista realizou uma performance, onde, sentado na cadeira de vigilante, leu um texto<sup>408</sup> seu sobre a obra *Sala de Exposição*, onde explicava todo o processo que lhe deu origem.

Esta última, exposta juntamente com outros trabalhos na Galeria Graça Brandão, como vimos, é a obra central de todo o projeto homónimo, e todo o seu desenho e configuração foi “determinado em concordância com o lugar que representa – a sala de exposição das antigas instalações da Fábrica de Plásticos SIMALA, Leiria” (Vieira,

---

<sup>407</sup> <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/casa-museu-dr-anastacio-goncalves/>

<sup>408</sup> Texto disponível em Vieira (2016, pp. V-XIII)

2016: III). Sendo para o artista impossível reconstruir fisicamente esse espaço, mas pretendendo reclamar, no espaço de exposição, uma relação direta com ele, Nuno Sousa Vieira utiliza como matérias-primas os diferentes objetos que ocupavam e constituíam a sala (mesas, cadeiras, portas, janelas, chão). Conforme explica:

Neste processo de transformação, os produtos industriais acabados constituem-se agora como matéria-prima e, neste sentido, poderíamos falar de obras de natureza site-specific. No entanto, o desejo de inscrever cada uma dessas obras no território da produção artística, propondo-as a participar desse novo sistema, faz com que, no momento expositivo, elas estabeleçam uma relação com o espaço, que neste contexto é extrínseco às próprias obras, que não permite a sua efetivação, enquanto obra site specific, embora invoque esse estatuto. É neste sentido que desenvolvo a obra *Sala de Exposição*, uma obra que, por reclamar um vínculo com um determinado espaço e perante a impossibilidade de o efetivar enquanto obra, é construída com o intuito de o representar. Esta obra constrói-se enquanto representação perante a impossibilidade de deslocalizar um bem imóvel. (Vieira, 2016: VII-VIII)

No âmbito da sua tese de doutoramento, o artista prosseguiu este projeto<sup>409</sup> com obra *Sala de Exposição – Parte II* (2015), composta por um livro de artista e duas peças de caráter escultórico interligadas entre si.<sup>410</sup> Um dos objetivos deste trabalho era refletir sobre a articulação e eventual justaposição entre o ateliê e o espaço expositivo, tendo como ponto de partida a obra anterior, *Sala de Exposição* e mais especificamente as condições do seu retorno ao lugar de origem, o ateliê. Assim, o artista explica:

O primeiro procedimento para desenvolver este projeto foi fazer regressar a obra ao ateliê. O que pretendia com este movimento de regresso era, por um lado, poder re-experienciar a obra *Sala de Exposição* no seu lugar embrionário, [...] para aí, em confronto com esse lugar, refletir, avaliar, enunciar e estruturar o momento seguinte. Por outro lado, este encerramento que contém um princípio criativo e projetual específico no desenvolvimento de um trabalho criativo que se pretende herdeiro e refém dessa égide concreta, permitiu-me experienciar a obra apenas com aquele espaço, possibilitando a sua fruição na sala do ateliê que

---

<sup>409</sup> Nuno Sousa Vieira traça todo o percurso do projeto *Sala de Exposição*, decorrido entre 2005 e 2015, e que concentra em si diversos momentos expositivos. Ver Vieira (2016, pp. 124-127)

<sup>410</sup> Para uma descrição detalhada do artista sobre esta obra e todo o processo que lhe deu origem, ver Vieira (2016, pp. 116-161)

é sua homónima, sem que nada que não lhe pertença intrínseca e estruturalmente a possa afetar. (Vieira, 2016: 118)

Partindo do regresso de *Sala de Exposição* ao seu lugar de origem depois de ter passado por diferentes momentos expositivos – devidamente documentados pelo artista – e mantendo-se coerente com uma preocupação ecológica e económica na utilização dos materiais, Nuno Sousa Vieira foi progressivamente destruindo a obra de modo a ter matéria-prima para a construção dos novos elementos de *Sala de Exposição – Parte II*: “Interessa-me precisamente este ponto, que é o de uma economia formal, condicionada e determinada por uma economia do material” (Vieira, 2016: 119). Ou seja, raramente o artista introduz materiais novos e exteriores nas suas obras, e procura sempre utilizar a matéria-prima que o próprio espaço do ateliê lhe coloca à disposição, muitas vezes reutilizando, como já foi referido, componentes de obras anteriores para a criação de outras novas. Esta estratégia como que contém um desejo constante do artista em “voltar atrás e mudar de sentido”, sem que isso implique apagar ou esquecer o que antecedeu, mas que antes incorpora essas vivências passadas na criação de algo novo (Vieira, 2016: 119). Esta visão estende-se também às exposições, no sentido em que Nuno Sousa Vieira as considera como etapas de um processo criativo que implica o posterior retorno das obras ao ateliê, num constante movimento circular entre o espaço de criação e o espaço de exposição; movimento esse que inevitavelmente vai conferindo às obras, em cada uma das etapas, novas camadas de leitura e significado, que nunca são perdidas mas antes se acumulam em cada novo projeto. “Neste sentido, a forma como estrutur[a] a [sua] prática artística encontra eco no [seu] confronto com o [seu] ateliê” (Vieira, 2016: 127).

ÂNGELA FERREIRA  
*Double-Sided (1996-2013)* e outras obras

Apesar da aparente simplicidade formal de alguns dos objetos escultóricos e instalações, de Ângela Ferreira (n. 1958), o seu trabalho tem frequentemente como base uma investigação longa, complexa e profunda que leva à configuração final da obra sendo também essencial para a sua compreensão e fruição. A documentação de duas

obras de Ângela Ferreira no âmbito do projeto *Documentation of Contemporary Art*,<sup>411</sup> – *Double-Sided I/II*, MEIAC, 1996-1997 (Fig.75) e *Double-Sided*, CAM-FCG, 1996-2009<sup>412</sup> (Fig.76) – revelou aspetos essenciais da prática da artista que se relacionam especificamente com a exposição metafórica do ateliê (ou do processo criativo) no museu. No caso específico destas obras, o objetivo foi documentar todos os processos relativos à sua criação (incluindo todas as outras versões do mesmo *work-in-progress* que é o projeto *Double-Sided*) providenciando aos museus toda a informação relevante que pudesse informar qualquer decisão em futuras re-instalações das obras sem a presença da artista. Essa investigação acabou por ter também algum impacto no modo como a própria artista concebia a sua obra e as opções tomadas em cada momento da sua exposição, ao mesmo tempo que permitiu ter um primeiro contacto com o seu modo de trabalhar e com os espaços onde a sua prática se desenvolve.

Com um percurso de vida marcado essencialmente pela relação entre Portugal e África, a história pessoal da artista tem sido extremamente relevante para o seu trabalho, que Ana Balona de Oliveira sucintamente descreve do seguinte modo:

Ferreira's artwork has been indelibly marked by her personal history of multiple geographical and cultural displacements. Throughout a career of almost three decades, she has focused on issues of colonialism, post and neo-colonialism, and how the art historical canon of Western modernism, with an emphasis on modernist architecture, has been connected to the colonial enterprise. This artistic approach has been undertaken through multimedia installations encompassing predominantly sculpture, photography, drawing and text, but also architectural installations, video and performance. Moreover, Ferreira's methods have often involved long periods of research, documentation and collaboration, as well as a reworking of previous projects according to new geographical and cultural contexts of exhibition. As a whole, the result is a complex body of work which, although manifesting a sculptural elegance indebted to both constructivism and minimalism, is also driven by postmodernist strategies of juxtaposition,

---

<sup>411</sup> Projeto de investigação no qual se integrou a parte inicial da investigação para a presente tese, e que se revelou essencial na definição de algumas das principais problemáticas e questões que orientaram o projeto de doutoramento, bem como na seleção de alguns dos exemplos mapeados, pelo contacto pessoal que permitiu com alguns artistas nacionais, entrevistados no âmbito do referido projeto. Para mais informação, ver

<https://institutohistoriadaarte.wordpress.com/research/fctfunded/documentacaoartecont/>

<sup>412</sup> Para mais informação sobre o processo de documentação destas obras ver Azevedo (2015)

fragmentation, historical and art-historical reinterpretation and political critique.<sup>413</sup> (Oliveira, 2012: 36-37)

Enquanto projeto em aberto que abrange várias instâncias, *Double-Sided* faz parte da complexa e diversificada produção de Ângela Ferreira desde 1996. A sua referência aqui prende-se com o facto de a própria artista considerar esta obra como essencial no seu percurso, ao mesmo tempo que se trata de um trabalho que teve como ponto de partida uma reflexão pessoal da artista sobre os espaços de trabalho de dois outros artistas distintos, numa altura em que a própria Ângela Ferreira iniciava a sua prática sem um ateliê no seu sentido tradicional.

*Double-Sided* foi, assim, iniciado por Ferreira em 1996 como um projeto entre dois locais geográfica e politicamente distantes e distintos. Na Fundação Chinati, em Marfa, no Texas, EUA, onde o artista americano Donald Judd viveu e trabalhou, como se referiu atrás, Ferreira produziu *Double-Sided Part I* (1996), uma instalação baseada no interior da Owl House da artista sul-africana Helen Martins. Um ano mais tarde, em Nieu-Bethesda, África do Sul, onde Helen Martins viveu e trabalhou, Ângela Ferreira produziu *Double-Sided Part II* (1997), uma instalação baseada no interior do ateliê de arquitetura de Donald Judd em Marfa. Este projeto é sobre o confronto entre as casas, os locais de trabalho, as paisagens e as práticas artísticas de Donald Judd e Helen Martins e, num primeiro momento, esse confronto foi enfatizado por Ferreira através do deslocamento de alguns elementos e características do espaço de um para o espaço do outro e vice-versa. O seu objetivo era evidenciar os contrastes entre os espaços de vida e trabalho dos dois artistas, apesar das semelhanças entre as paisagens daquelas regiões dos dois continentes.

---

<sup>413</sup> “A obra de Ferreira tem sido indelevelmente marcada pela sua história pessoal de múltiplos deslocamentos geográficos e culturais. Ao longo de uma carreira de quase três décadas, ela focou-se em questões do colonialismo, pós e neocolonialismo, e em como o cânone da história da arte do ocidente modernista, com uma ênfase na arquitetura modernista, tem estado ligado ao empreendimento colonial. Esta abordagem artística tem sido levada a cabo através de instalações multimédia que compreendem predominantemente escultura, fotografia, desenho e texto, mas também instalações arquitectónicas, vídeo e performance. Além disso, os métodos de Ferreira têm na maior parte das vezes envolvido longos períodos de investigação, documentação e colaboração, assim como um refazer de projetos anteriores de acordo com novos contextos geográficos e culturais de exposição. No conjunto, o resultado é um complexo corpo de trabalho que, apesar de manifestar uma elegância escultural devedora do construtivismo e do minimalismo, é também guiada por estratégias pós-modernistas de justaposição, fragmentação, reinterpretação histórica e arte-histórica, e crítica política.”



Consciente de que muito provavelmente ela teria sido a única pessoa presente em ambas as instalações, um segundo momento deste projeto iniciou-se com o desejo de Ferreira em mostrar lado a lado as duas instalações temporárias, das quais os únicos elementos existentes são a sua documentação fotográfica. Assim, entre 1997 e 2013, cerca de dez versões diferentes de *Double-Sided* foram criadas, cada uma constituindo-se como um trabalho independente, que pode incluir fotografias das instalações iniciais juntamente com outros elementos como textos na parede, livros sobre a vida e obra de Helen Martins e Donald Judd, ou peças de mobiliário. De cada vez que uma nova versão é criada, ela adquire uma nova configuração, revelando o caráter aberto, nómada e em processo de todo o projeto.

A obra pertencente ao CAM foi exposta pela primeira vez em 2010<sup>414</sup> fixando-se então na configuração formal que mantém: duas fotografias a cores colocadas lado a lado na parede (à esquerda a fotografia que remete para a instalação realizada em 1996 em Marfa, e à direita a que remete para a instalação de 1997 em Nieu Bethesda); à frente das fotografias, pousada no chão ao centro, encontra-se uma estante de madeira pintada de vermelho, tendo na prateleira superior dois livros, um sobre Donald Judd (*Donald Judd: Architecture*, editado por Peter Noever) e outro sobre Helen Martins (*The Owl House*, de Annie Emslie). Ao contrário de algumas versões anteriores, esta não possuía qualquer texto informativo (que em alguns casos é impresso na parede como parte integrante da obra) sobre a origem e contexto do trabalho, podendo por isso os livros ser manuseados de modo a informarem sobre a prática dos dois artistas que Ferreira evoca. No entanto, em 2013, para a exposição *Sob o Signo de Amadeo. Um Século de Arte*,<sup>415</sup> a artista sentiu a necessidade de criar um pequeno texto junto à ficha técnica (que desde então deverá acompanhar sempre qualquer nova instalação da obra) onde sucintamente explica os dois trabalhos iniciais que deram origem à obra ali exposta.

Consciente da importância que a documentação tem em todo o desenvolvimento da sua obra, muitas vezes é ela que ocupa o lugar do objeto artístico (Lapa, 2003: 32),

---

<sup>414</sup> Na exposição *Professores*, realizada de 14 de outubro de 2010 a 2 de janeiro de 2011 no CAM-FCG, Lisboa. Para mais informação ver: CARLOS, Isabel (ed.lit.), *Professores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, CAM, 2010

<sup>415</sup> Realizada de 26 de julho de 2013 a 19 de janeiro de 2014 no CAM-FCG, Lisboa. Para mais informação ver: <https://gulbenkian.pt/museu/past-exhibit/sob-o-signo-de-amadeo-um-seculo-de-arte/>;

como aconteceu com *Double-Sided*. Ou seja, a obra existe enquanto materialização da documentação de um projeto anterior que esteve na sua origem: neste caso específico, foram as fotografias das duas instalações iniciais nos ateliês de Judd e Martins que foram usadas como parte da obra de arte. Para além disso, na medida em que todas as suas obras são precedidas de um aprofundado processo de investigação que nem sempre perpassa no objeto final exposto no museu, há uma necessidade por parte da artista em informar e enquadrar o público para que melhor perceba como é que a obra chegou ali, àquele momento expositivo.

Deste modo, a própria participação ativa de Ferreira naquele projeto de documentação da sua obra motivou-a a refletir e reavaliar os modos possíveis de utilização da documentação não só durante o seu processo criativo como também na materialização final das suas obras. No contexto da investigação para esta tese, as conversas com a artista realizadas nos locais onde normalmente trabalha foram momentos essenciais. Por um lado, validaram a relevância, já conhecida, que a artista dá a todo o percurso que antecede a criação e a exposição de uma obra; e por outro revelaram uma ligação muito própria com o que considera ser o seu ateliê, relação essa que está metaforicamente presente na exposição de muitos dos seus trabalhos, como se veio a descobrir.

Ângela Ferreira sempre trabalhou em casa (enquanto artista). Para além de artista plástica, é professora, esposa e mãe, e a necessidade de articular todas estas funções levou-a a desenvolver um processo de trabalho que tem como base o espaço da sua cozinha, e mais especificamente a mesa e as paredes. É nelas que a artista vai colocando os desenhos, as fotocópias, as impressões ou as fotografias que usa como material de investigação para a criação de novas obras. Ao contrário de Alberto Carneiro, por exemplo, Ferreira é uma artista “da cidade” o que implica imediatamente, como admite, um ateliê com um espaço mais reduzido e limitado. É a própria artista<sup>416</sup> que se refere à cozinha como o seu ateliê – o lugar onde as obras lhe surgem e vão sendo desenvolvidas conceptualmente – que por sua vez é complementado pelo seu

---

<sup>416</sup> Numa das primeiras conversas com a autora sobre o tema do ateliê, realizada em Abril de 2013.

outro ateliê localizado nos Coruchéus, em Lisboa – o espaço onde a produção propriamente dita das obras é feita.

David Reed, num pequeno texto sobre o ateliê, conta:

I first saw the work of Felix Gonzalez-Torres in a group show at Artists Space in 1987 in New York. Impressed by his work, I asked to visit his studio. Felix hung his head and said: “Oh, David. I’m sorry. I don’t have a studio. I’m just a kitchen-table artist.” I loved his phrase, but since I had a mistaken concept of what a studio could be, I didn’t ask to visit. Now, of course, I wish I had. We could have had a studio visit sitting at his kitchen table.<sup>417</sup> (2010: 119)

De facto, como já se referiu, expandindo-se o conceito de ateliê para além da sua definição tradicional, facilmente se aceita que a cozinha possa ser também um espaço de criação artística. Por sua vez, sendo a cozinha necessariamente um espaço de vivência diária, o contacto direto e constante com o material que Ferreira lá coloca permite-lhe resolver questões, encontrar soluções ou ter novas ideias:

[...] as coisas vão acontecendo um bocado intuitivamente e depois, de repente quando eu quero pensar nas coisas, este [a cozinha] é o sítio onde eu paro com as coisas. Como o ateliê - o espaço onde eu faço as maquetas - é mais um espaço de eficiência (do género: tu vais lá para fazer qualquer coisa, tens uma missão, estás lá a construir, não é?), aqui [na cozinha de sua casa] é o espaço da vivência; aqui é o espaço do estar todos os dias.

[...] Se eu estiver a tomar um chá e estiver pronta 5 minutos antes é para aqui que eu venho, porque esses 5 minutos são úteis para pensar. [...] É um laboratório de pensar, sim.<sup>418</sup>

É assim que pelas paredes da cozinha da casa de Ângela Ferreira se multiplicam diversas folhas (normalmente de tamanho A4, porque são impressões que a artista faz em casa) coladas à parede, mostrando diferentes momentos da investigação para determinada obra. De acordo com o tamanho ou a intensidade do projeto, variam também o número de documentos dispostos pelas paredes que, em casos como a obra

---

<sup>417</sup> “Vi pela primeira vez o trabalho de Felix Gonzalez-Torres numa exposição coletiva no Artists Space em 1987 em Nova Iorque. Impressionado pelo seu trabalho, pedi para visitar o seu ateliê. Felix baixou a cabeça e disse: “Oh, David. Desculpa. Eu não tenho um ateliê. Sou apenas um artista de mesa da cozinha.” Adorei a sua frase, mas como eu tinha uma conceção errada do que um ateliê podia ser, não pedi para visitar. Agora, claro, desejava tê-lo feito. Poderíamos ter tido uma visita de ateliê sentados na sua mesa da cozinha.”

<sup>418</sup> Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014 na cozinha de sua casa.

*Stone Free* (2012), por exemplo, podem estender-se por outras divisões comuns da casa, como a sala de estar (Figs. 77 e 78). Ao colocar a documentação com que trabalha nas paredes da cozinha, Ferreira não só otimiza o seu espaço de trabalho, como garante para si um acesso constante à investigação que irá levar à produção do objeto final: “24h sobre 24h, não é? E são aqueles pensamentos que não são racionais: são coisas que vais magicando na parte de trás da tua cabeça. Não é preciso estares sentada a pensar concretamente sobre aquilo [...]”.<sup>419</sup>

Como se viu, desde o início da sua carreira, nos anos 90, que a obra de Ângela Ferreira tem sido marcada por esta forte componente documental e de investigação. Ou porque remete para importantes nomes da história da arte (e sobretudo da arquitetura) internacional, ou porque usa como materiais fotografias ou outros elementos que reportam a outras obras, lugares ou momentos, o seu trabalho é sempre o reflexo desse processo investigativo. Consciente de que a obra final exposta no museu ou galeria nem sempre deixa transparecer o percurso de pesquisa que lhe deu origem, a artista revela que desde cedo se preocupou em encontrar um modelo que lhe permita partilhar esse processo:

Isto era um assunto que me preocupava desde que eu era aluna da Escola de Belas Artes. [...] Tu estás no ateliê, tens os teus pensamentos, fazes as tuas decisões, fazes as tuas séries de desenhos, fazes as tuas leituras, vais ao cinema, tens discussões com os amigos... Vais construindo ideias em torno de qualquer coisa. Depois no ateliê essas ideias estão a ser quase que digeridas e trabalhadas, e re-trabalhadas, e acabam por se manifestar em desenhos, ou objetos, ou esculturas, ou instalações, ou vídeos. [...] Mas como é que tu partilhas esse processo, que é muito bonito, com a pessoa que está a ver? Porque a pessoa que está a ver normalmente vê o objeto acabado. E às vezes ele diz muita coisa, mas [outras vezes] diz muito pouco sobre o processo.<sup>420</sup>

Para a artista não são suficientes os textos publicados em catálogos, os desenhos preparatórios ou as entrevistas sobre determinada obra, para dar a ver o seu processo criativo. Mais do que isso, Ângela Ferreira revela que sente uma necessidade em

---

<sup>419</sup> Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa.

<sup>420</sup> *Idem*.

partilhar todo o processo de trabalho que leva ao objeto final, sem no entanto pretender qualquer tipo de pedagogia para a leitura das suas obras.

[...] eu tinha sempre interesse em como é que eu transmito as ideias; e às vezes apresentar só um desenho ou outro ajuda a perceber o que é o desenho que o artista faz para o projeto mas não explica as ideias, não explica as conexões que [o artista] faz. [...] Às vezes tens de ter as duas coisas juntas. [...] E isto é uma coisa que desde a faculdade eu tenho, e nunca soube como gerir, como apresentar.<sup>421</sup>

[...] tem sido uma espécie de uma longa discussão no meu trabalho o como apresentar o material: se apresentar, como apresentar, e o que apresentar. [...] E até que ponto é que o apresentar o material de investigação e os desenhos depois torna a escultura redundante, ou complementam a escultura. Há sempre essa discussão, não é? [...] Tornar a escultura redundante não tem graça nenhuma. Não é o objetivo [...].<sup>422</sup>

Assim, existe uma opção clara por parte da artista em mostrar, no espaço de exposição, o mais fielmente possível o processo de trabalho que dá origem à obra final, naquilo que ela própria designa como um “gosto em partilhar qualquer coisa.” A referência ao seu ateliê (considerado enquanto um conceito expandido, capaz de se referir ao espaço de uma cozinha) é aqui relevante, na medida em que é daí que parte o modelo mais eficaz encontrado pela artista para dar a ver o seu processo criativo. Aquilo que Ângela Ferreira designa por *composites*, *research composites* ou *composite drawings* e que sobretudo desde 2010 acompanham a maior parte das suas obras de escultura ou instalação, não são mais do que uma transposição de alguns fragmentos daquilo que durante a criação da obra podia ser visto nas paredes da sua cozinha (Fig.79). Ou seja, sobre uma folha de desenho Ferreira cola os vários elementos que usou como documentação durante o processo de criação da obra: uma fotografia do espaço onde vai expor a obra, eventualmente com um esquema desenhado por cima; desenhos com colagens; fotografias ou impressões de outras obras que usa como referência; desenhos de arquitetura com anotações suas; etc. Estes *composites* são depois emoldurados com uma simples moldura de madeira e expostos nas paredes da

---

<sup>421</sup> *Idem.*

<sup>422</sup> Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 10 de dezembro de 2015, no seu ateliê nos Coruchéus, Lisboa

galeria ou do museu (Fig.80), junto à obra a que dizem respeito, “agindo como uma espécie de fotomontagem de notas, ideias e imagens que informaram o processo de construção da obra” (Oliveira, 2013: s/p). Por vezes, e dependendo da quantidade, do formato e do tamanho do material usado durante a preparação para a obra final, a sua disposição na parede do museu pode não ser incluída em *composites* mas optar-se por outra estratégia, como por exemplo no caso de *SAAL Brigades*, no Museu de Serralves, em 2014.<sup>423</sup> Junto ao elemento escultórico foram expostas algumas fotografias e desenhos preparatórios, dispostos lado a lado, em quatro linhas (Fig.81). A artista explica que neste caso específico fez muitos desenhos em formato A4 (que lhe permite uma registo mais rápido e imediato do que num tamanho maior), e que por isso possuía muitas tiras deles, tendo optado por expor no museu uma espécie de sumário desses.<sup>424</sup>

Desenhar ainda é a minha forma de pensar. Um modo de pensar os conceitos e as estruturas. Muitas vezes o processo de desenhar pode começar como uma forma de registar informação, mas, no final, é o meu método de transformar conceitos em estruturas. Além disso, o desenho é também uma ótima forma de registar um momento, um pensamento, uma ideia ou uma proposta. Assim, no desenrolar de um projeto, todos os desenhos que faço tornam-se parte integrante do processo, mesmo quando algumas ideias são finalmente abandonadas. Conservar esses desenhos é como manter um arquivo do projecto e, ao mostrá-los, permite que o observador partilhe o desenvolvimento do meu processo criativo. (Ângela Ferreira, em Bock, Ferreira et al., 2015: 18)

Como se pode ler no folheto da exposição *Political Cameras*,<sup>425</sup> a exposição simultânea da obra final e da documentação da investigação que lhe deu origem permite ao espectador criar as suas próprias leituras da obra, ao mesmo tempo que o leva também a perceber todo o processo que levou à sua criação (Figs.82 e 83):

Ferreira’s methodology of presenting the original research and reference materials together with their incorporation alongside the constructed three-dimensional sculptural object and final artwork, enables the viewer to travel forwards and backwards between the realms of the documentary and the artistic

---

<sup>423</sup> Para mais sobre este projeto, ver FERREIRA, Ângela e van WESTRENEN, Francien (2015). *Ângela Ferreira. Revolutionary Traces*. Holanda: Stroom Den Haag.

<sup>424</sup> Ângela Ferreira em conversa com a autora em 10 de dezembro de 2015 no seu ateliê nos Coruchéus, Lisboa.

<sup>425</sup> Realizada em 2013 na Stills, Escócia.

to devise their own personal narrative and meaning from the relationship between the ‘reading’ of the documentation image and the ‘experience’ of the sculpture.<sup>426</sup> (Oliveira, 2013: s/p)

Preferencialmente, tanto os *composite drawings* como outros desenhos ou imagens documentais são expostos verticalmente na parede da sala de exposição, numa alusão direta ao modo como a documentação neles contida esteve colocada nas paredes da cozinha – do ateliê – de Ferreira. No entanto, é importante também a mesa onde a artista trabalha, e onde, inevitavelmente, muita documentação se encontra por vezes espalhada (Fig.84). No caso da exposição *Indépendance Cha Cha*, no Lumiar Cité, em Lisboa,<sup>427</sup> por exemplo, porque se tratava de uma peça com um carácter marcadamente arquitectónico, que preenchia quase todo o espaço da galeria, e porque há sempre por parte da artista uma necessidade em diferenciar a perceção, no espaço expositivo, entre a obra e a sua documentação, Ferreira não se sentia confortável com o uso das paredes. Aqui a opção foi apresentar a documentação de um modo mais tradicional, na horizontal no interior de vitrinas.<sup>428</sup> (Fig. 85)

Como se viu no exemplo anterior, Nuno Sousa Vieira defende que todas as obras são inevitavelmente marcadas pelas condições do espaço onde são criadas, e este aspeto encontra em Ângela Ferreira um reflexo muito direto. De facto, é a própria artista quem admite que, trabalhando sobretudo na cozinha de sua casa, na maior parte das vezes a dimensão dos desenhos que faz nunca é maior, por razões óbvias, do que o tamanho do tampo da mesa onde coloca o papel. No entanto, para além dos diversos desenhos, anotações e fotografias que faz como método preparatório para uma obra, Ferreira cria também, necessariamente, maquetas para o trabalho final de escultura ou instalação. Neste caso, a dimensão da sua casa, e especificamente da cozinha, são mais

---

<sup>426</sup> “A metodologia de Ferreira em apresentar a investigação original e materiais de referência juntamente com a sua incorporação ao lado do objeto tridimensional escultórico construído e obra de arte final, permite ao observador viajar para a frente e para trás entre os domínios da documentação e do artístico de modo a conceber a sua própria narrativa e significado pessoal através da relação entre a “leitura” da imagem da documentação e a “experiência” da escultura.”

<sup>427</sup> Realizada em 2014. Para mais sobre este projeto ver: BOCK, Jürgen, FERREIRA, Ângela, e PINHARANDA, João. (2015). *Ângela Ferreira. Indépendance Cha Cha (entrer dan la mine)*. Lisboa: Fundação EDP.

<sup>428</sup> Em conversa com a autora, realizada a 8 de abril de 2014 na cozinha de sua casa, Ângela Ferreira revelou que depois da exposição, e para acompanhar a venda da obra – porque preferencialmente os *composites* acompanham sempre a obra – pretendia transpor essa organização horizontal para os quadros que tem usado com mais frequência, não tendo sido possível até ao momento confirmar se de facto isso aconteceu.

constrangedoras para a realização de trabalhos tridimensionais, ainda que se tratem apenas de maquetes para a obra final:

Eu lembro-me, por exemplo, quando foi da Maison Tropicale, o projeto era tão grande; era a casa toda! Toda!! Era o corredor inteiro cheio de desenhos; era a cozinha toda... e mesmo a sala! E eu tinha uma maquete do espaço em Veneza – que eu pedi para me mandarem fazer para poder trabalhar o espaço; e depois tinha as maquetes que estava a fazer da escultura... tudo lá!<sup>429</sup>

A restrição de espaço para a concretização de projetos de maiores dimensões terá sido um dos fatores que levou a artista, em 2010, a concorrer aos ateliês dos Coruchéus, onde desde essa data possui um ateliê mais convencional, que funciona como uma espécie de satélite da sua cozinha, que é o seu espaço de ateliê propriamente dito.<sup>430</sup> Pelo seu caráter investigativo e conceptual, a prática de Ângela Ferreira formou-se muito naturalmente sem necessidade de um ateliê, conforme explica:

[...] na origem de como eu comecei a trabalhar – por um lado por não ter; por outro lado por não precisar; e por outro por ter uma prática muito conceptual e muito investigativa (porque a minha prática foi sempre investigativa, quando a palavra investigativa nem sequer estava na moda [...]) ... E de certa maneira é isso: é a natureza da prática que dita o facto de que eu não preciso de ateliê. [Mas] não só! Como te disse também, o facto de ter filhos e de precisar de estar em casa – é importante também mencionar isso. Mas mais do que [a minha prática] se alterar depois de ter o ateliê, eu acho que ela se forma por não poder ir, ou não ter, ou não haver necessidade! Há um momento em que o ateliê realmente não era necessário para mim, para eu praticar. E durante muitos anos não foi.<sup>431</sup>

Assim, se não se pode dizer que o espaço do ateliê nos Coruchéus tenha alterado significativamente a prática investigativa da artista, a verdade é que permitiu, de certo modo, ampliar alguns aspetos do que já era feito em casa: “começamos a fazer maquetes [...] muito maiores, muito mais escultóricas, e muito mais vendáveis. E isto tornou-se um fator muito importante na minha prática no sentido de público.”<sup>432</sup> Simultaneamente, o espaço do ateliê permitiu também aumentar a dimensão de alguns

---

<sup>429</sup> Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 10 de dezembro de 2015, no seu ateliê dos Coruchéus, Lisboa.

<sup>430</sup> *Idem.*

<sup>431</sup> *Idem.*

<sup>432</sup> *Idem.*



desenhos, fazer experiências com novos materiais, bem como dispor de espaço para armazenar material e algumas obras de menores dimensões, em vez de ter sempre de as enviar para a galeria que representa a artista. Ferreira resume:

[...] é um ateliê que serve de espaço de produção de trabalho; é um ateliê que serve de armazém; e a maior parte do trabalho conceptual é feito em casa [...]. [...] quando estamos a pensar projetos, a desenhar projetos, geralmente estamos em casa; quando estamos a produzir – geralmente coisas mais pequenas e maquetes – estamos aqui.<sup>433</sup>

Por sua vez, as obras finais de grandes dimensões são normalmente produzidas por uma oficina de carpintaria com quem Ferreira trabalha há já alguns anos, sendo que outros tipos de trabalho, como os vídeos ou os catálogos, por exemplo, são feitos também por colaboradores externos que pontualmente trabalham com a artista. Ou seja, para além de investigativa e conceptual na sua origem, a prática de Ferreira possui também uma marcada componente material que é por sua vez assente numa estratégia colaborativa, característica dos processos de trabalho de muitos artistas contemporâneos.

Neste sentido, é a própria artista quem associa os seus métodos de trabalho a uma ideia de ateliê mais relacionada com uma biblioteca, por exemplo, do que com um workshop ou espaço laboratorial, delegando para terceiros a construção efetiva dos elementos materiais de que necessita para a configuração final das obras. Consequentemente, ao considerar preferencialmente como o seu ateliê, não o espaço de trabalho nos Coruchéus, mas a sua casa e a sua cozinha, Ferreira aceita a possibilidade de uma definição alargada de ateliê, que permite incluir espaços de trabalho como o seu que, não sendo convencional, é onde a artista se sente à vontade para desenvolver toda a sua criatividade:

Portanto, a ideia de ateliê na sua convencionalidade está *demodè*, talvez, para alguns, mas a ideia de espaço de trabalho é absolutamente o cerne da questão ainda, mesmo para uma pessoa como eu que tem uma prática muito desmaterializada do ponto de vista do espaço. E posso tentar explicar isto [...]:

---

<sup>433</sup> *Idem.*

tem a ver com o tu teres condições espaciais – mas também tens de ter técnicas, tens de ter internet, tens de ter coisas para digitalizar... Tens de ter infraestruturas: acesso a livros, por exemplo; acesso a documentação... Onde tu te sentas confortável e consegues operar à velocidade que a tua cabeça pensa. E nesse sentido eu acho que o estar na minha cozinha, no conforto; [com] o papel A4; com os livros que me interessam à minha volta; com a internet ligada; com a máquina para digitalizar à minha beira... É o contexto espacial que me dá o conforto para eu poder voar mentalmente. [...] Ser criativo não é mais do que isso. [...] E eu acho que essa ideia do “espaço criativo”... o espaço de contexto de pensamento é um espaço muito especial para o artista. E para mim, devo dizer com toda a franqueza, onde acontece melhor é em minha casa. [...] E portanto, eu acho que a ideia de ateliê ainda é uma ideia muito válida, só que ela já não corresponde àqueles modelos que se conhecia.<sup>434</sup>

Ainda que tenha consciência da importância que esse *espaço criativo* tem na prática de qualquer artista, e especificamente na sua, a obra de Ângela Ferreira não se relaciona tematicamente com o ateliê, como acontece com alguns exemplos anteriores. A relação que, no museu, estabelece com o espaço de trabalho é mais complexa, no sentido em que não é imediatamente identificável. No entanto, como se viu, há uma preocupação constante da artista, não em explicar literalmente a obra, mas em contextualizar a sua origem e o processo que levou à sua configuração final, sendo aqui que a exposição de alguma documentação encontra a sua razão de ser. Por sua vez, a relação com o ateliê é, aqui, verdadeiramente simbólica, pois a artista nunca mostra imagens do espaço de trabalho. O modo como Ferreira organiza a documentação exposta nas paredes dos museus ou salas de exposição tem origem e é um reflexo da disposição dessa mesma documentação nas paredes do ateliê da artista (na cozinha de sua casa, mas também por vezes nas paredes do ateliê dos Coruchéus). Por fim, ao expor alguma da documentação que usou no processo de trabalho, a artista assume esses materiais como parte integrante da obra final o que, segundo Jürgen Bock “transforma as suas esculturas em instalações” (Bock, Ferreira et al., 2015: 18), sendo precisamente pela organização espacial, mais do que por qualquer referente material, que a associação com o seu ateliê enquanto *think tank*<sup>435</sup> deve ser feita.

---

<sup>434</sup> *Idem.*

<sup>435</sup> Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014 na cozinha de sua casa.

### 2.2.3. O ateliê exposto como documento e como obra de arte: algumas considerações

You get that sort of gut feeling understanding what you don't necessarily get from reading about it or just looking at it in 2D pictures.<sup>436</sup>

(Hilary Knight, 2017a: 0:31-30:39)

Referindo-se à mais recente recriação virtual do ateliê de Modigliani na Tate Modern, descrita abaixo, Hillary Knight fala na percepção e compreensão mais intuitivas que a presença efetiva no interior de um ateliê de artista (real ou virtual) pode proporcionar em contraponto com outros métodos mais tradicionais de contextualização das obras de arte num museu. De facto, conforme se viu com a maior parte dos exemplos apresentados no ponto 2.2.1., as recriações temporárias de ateliês no museu realizadas no contexto de uma exposição mostram as potencialidades do ateliê de artista enquanto um dispositivo mediador entre o artista (o agente de criação), a sua obra (os processos de produção artística), o museu (o agente de conservação e divulgação) e o público (o agente de receção). Situando-se no centro deste círculo de relações dinâmicas entre estes principais agentes, o ateliê pode ser temporariamente apresentado num museu enquanto um documento cujas características específicas validam a sua relevância na contextualização da prática artística e expositiva de um artista.

Para a recente exposição retrospectiva *Modigliani*,<sup>437</sup> realizada na Tate Modern, Londres, foi levado a cabo um projeto pioneiro<sup>438</sup> que recriou o último ateliê do artista usando a mais recente tecnologia de criação de realidade virtual. Assim, para além de apresentar um grupo extenso de obras de Modigliani, a exposição permitia ainda

---

<sup>436</sup> “Tem-se aquela espécie de intuição ao perceber o que necessariamente não se entende ao ler ou apenas a olhar para imagens em 2D”

<sup>437</sup> Realizada entre 23 de novembro de 2017 e 2 de abril de 2018. Para mais sobre a exposição, ver: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/modigliani>

<sup>438</sup> Uma parceria entre a Tate e a HTC Vive através do programa VIVE Arts. Para mais sobre este programa de apoio ao desenvolvimento tecnológico através da inovação digital nas artes, ver: <https://arts.vive.com/us/>. Para informações específicas sobre o projeto de criação do ateliê virtual de Modigliani ver: <https://preloaded.com/work/modiglianivr/>

conhecer o último ateliê ocupado pelo pintor em Paris, entre 1919 e 1920, através de uma experiência virtual designada por *Modigliani VR Experience: The Ochre Studio*.

O ateliê original em Paris, perto de Montparnasse, ainda existe mas é atualmente usado como apartamento para estadias de curta duração, pelo que se encontra bastante diferente do que seria no início do século XX. Para além disso, não existem quaisquer fotografias da época em que Modigliani o usou, pelo que todo o projeto se baseou numa rigorosa e minuciosa investigação documental, tecnológica e histórica com base em relatos de vizinhos ou visitantes, em correspondência, e na própria composição e elementos das obras de arte criadas naquele lugar. Procurando imaginar aquele ateliê através de uma recriação que refletisse o mais fielmente possível o ambiente onde o artista viveu e produziu os seus últimos trabalhos, usou-se o espaço real como modelo e procedeu-se a uma documentação sem precedentes de um ateliê já não existente, mas ao qual foi possível dar vida com a criação de cerca de sessenta objetos, obras de arte e materiais virtuais que definem e caracterizam o espaço (2017b).

Assim, com base no desenvolvimento de novos estudos em torno de Modigliani e da sua obra, tornados possíveis pela análise do extenso material de arquivo, criou-se uma experiência virtual que tem a capacidade de “contar a história do artista de um modo que um simples áudio-guia ou placard informativo nunca conseguirá” (Hayden, 2017: s/p). Para além daquele *entendimento intuitivo* de que fala Hilary Knight na citação que inicia este ponto, a realidade virtual permite simular uma presença efetiva no espaço do ateliê, proporcionando uma espécie de “janela íntima para o ambiente de Modigliani no início do século XX” (Nestor, 2017: s/p).

VR made it possible to convey experiences and emotions not possible in a physical recreation [...]. A cigarette lays smoking in an ashtray, the light changes as a storm breaks overhead, you can hear the twitter of birds outside the open window. We want to give the impression that Modigliani had just left the room and might return at any moment.<sup>439</sup> (Hilary Knight, citada em Cousins, 2017: s/p)

---

<sup>439</sup> “A realidade virtual tornou possível transmitir experiências e emoções impossíveis numa recriação física [...]. Um cigarro deita fumo num cinzeiro, a luz altera-se no momento em que uma tempestade quebra no alto, podes ouvir o chilrear dos pássaros no exterior da janela aberta. Queremos dar a impressão que Mondrian acabou de sair da sala e pode regressar a qualquer momento.”

Cada um dos objetos incluídos na experiência foi criteriosamente investigado e validado por historiadores de arte e modelado o mais próximo possível do que teria sido o seu aspeto original. Para além de ter sido pioneiro, este projeto envolveu uma variedade de disciplinas e áreas de investigação num trabalho conjunto entre diferentes departamentos do museu (conservação, curadoria, audiovisual, conteúdos digitais, entre outros) e entre estes e as empresas externas encarregues de produzir e proporcionar o equipamento necessário para o acesso à realidade virtual.<sup>440</sup>

Disponível na penúltima sala da exposição, o ateliê recriado contava com cerca de 60 objetos (entre eles a recriação de duas obras essenciais<sup>441</sup> do pintor, cujos originais estavam expostos na sala imediatamente a seguir à visita virtual) que, durante a experiência, iam revelando pormenores sobre a vida de Modigliani naquele lugar,<sup>442</sup> ao mesmo tempo que serviam como um “complemento genuíno para as pinturas e esculturas estáticas” expostas nas salas adjacentes (2017e).<sup>443</sup>

O objetivo da TATE não foi tornar o *Modigliani VR: The Ochre Atelier* no centro da exposição, mas antes que ele se integrasse completamente nela e que, dando atenção aos pequenos detalhes em vez de apostar em interações virtuais de maior impacto, complementasse as obras de arte expostas e a sua compreensão por parte dos visitantes. Ou seja, a recriação virtual do ateliê de Modigliani pretendia constituir-se como um documento que, no contexto da exposição onde foi apresentado, pudesse servir o público enquanto mediador entre o artista, o seu processo de trabalho e as obras de arte expostas no museu:

The experience successfully immerses visitors in the last studio where Modigliani lived and worked – and recreates a place that cannot be visited in person. The

---

<sup>440</sup> Para mais sobre a Preloaded, a empresa que desenvolveu a experiência, ver: <https://preloaded.com/>

<sup>441</sup> *Jeanne Hébuterne* (1919), The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque; e *Autorretrato/Self Portrait* (1919), Coleção MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil).

<sup>442</sup> A TATE disponibiliza uma transcrição do áudio da experiência VR em:

<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/116388>

<sup>443</sup> Para além da aproximação rigorosa ao que teria sido o ambiente original do ateliê de Modigliani, um aspeto importante desse trabalho colaborativo foi a preocupação em criar uma experiência virtual que tivesse em conta, sobretudo, o visitante típico da Tate Modern que, segundo o próprio museu se situa entre os 40 e os 60 anos de idade e está pouco familiarizado com tecnologias recentes como os óculos de VR. Foi por isso essencial criar uma experiência que todos conseguissem facilmente perceber e utilizar e na qual não se sentissem fisicamente desconfortáveis, pelo que a opção foi sentar os visitantes e permitir-lhes apenas observar o ateliê à sua volta, sem terem de se mover ou interagir com os objetos de outro modo que não apenas com o olhar.

experience offers a new angle on the artworks and characters that the visitor might have seen earlier in the exhibition, and crucially, it provides powerful context when visitors emerge into the last room of the exhibition, which contains Modigliani's final "Self-Portrait". Preloaded created a VR experience that enhances, rather than detracts from the exhibition by understanding the visitor's journey, and how the experience relates to the rest of the show.<sup>444</sup> (2017e)

A utilização de experiências de realidade virtual não é já uma novidade no contexto dos museus,<sup>445</sup> mas a sua aplicação específica na recriação de um ateliê num espaço de exposição é pioneira. Além de bastante atual, o exemplo do ateliê virtual de Modigliani revela uma das várias possibilidades da aplicação da realidade virtual, cujas completas potencialidades estão ainda por explorar no contexto dos museus.

De facto, a recriação virtual de um ateliê de artista no museu apresenta algumas vantagens: é ultrapassado o risco de se confundir a recriação com o ateliê original, salvaguardando-se o estatuto do ateliê no museu como um documento; é possível direcionar a contextualização da exposição, apontando novas perspetivas de leitura das obras efetivamente expostas, ao relaciona-las com objetos ou outros elementos do ateliê (virtual) que contribuam para a sua melhor compreensão; e, ao contrário de uma recriação física, não é necessária a ocupação de uma área extensa de espaço expositivo. Simultaneamente, o museu mantém-se a par das novas tecnologias, promovendo a sua integração no conjunto dos seus métodos e modelos de exposição.

Por sua vez, nos casos descritos no ponto 2.2.1., onde foi efetivamente realizada uma recriação temporária dos ateliês, distinguem-se alguns aspetos que podem

---

<sup>444</sup> "A experiência imerge com sucesso os visitantes no último ateliê onde Modigliani viveu e trabalhou – e recria um lugar que não pode ser visitado em pessoa. A experiência oferece um novo ângulo sobre as obras de arte e personagens que o visitante pode ter visto antes na exposição e, crucialmente, providencia um poderoso contexto quando os visitantes aparecem na última sala da exposição, que contém o último Auto-Retrato de Modigliani. A Preloaded criou uma experiência de realidade virtual que realça e não distrai da exposição, ao entender a viagem do visitante e o modo como a experiência se relaciona com a restante exposição."

<sup>445</sup> Para algumas discussões recentes sobre as potencialidades do uso da realidade virtual em museus ver, por exemplo, UGLOW, Tea; POKEL, Nils; e TUTTON, Sarah (2017). "How Can Museums Use Virtual Reality?" In *Museum Next*, Australia. Disponível em <https://www.museumnext.com/insight/how-can-museums-use-virtual-reality/>.

KOO, Jacob. (2017). "AR and VR could be educational — and profitable — tools for museums." In Venturebeat [online]. Disponível em <https://venturebeat.com/2017/12/14/av-vr-educational-profitable-museums-moca/>.

CIGAINERO, Jake. (2018). "European Museums Get Adventurous With Virtual Reality". In NY Times [online]. Disponível em <https://www.nytimes.com/2018/03/12/arts/european-museums-get-adventurous-with-virtual-reality.html>

contribuir para a compreensão da integração do ateliê no museu através da sua exposição enquanto documento. Ao possibilitar a recriação efetiva de ateliês no seu espaço expositivo o museu, para além de se mostrar aberto a novas modalidades de exposição e à integração dos processos de produção artística, mantém-se também a par de algumas das mais atuais discussões no contexto das práticas artísticas e museológicas, nomeadamente no que concerne às questões da documentação e conservação da arte contemporânea.<sup>446</sup> Como acontece com muitas obras de arte contemporânea de características diversas (instalações, imagens em movimento, performances, arte efémera, entre outras), em que um dos métodos mais eficazes da sua conservação e documentação reside na sua frequente exposição e reinstalação, também os ateliês de artista poderão ser considerados do mesmo modo. Ou seja, para realizar a recriação temporária de um ateliê, o museu tem necessariamente de realizar um trabalho de investigação que por sua vez conduz a uma mais rigorosa reconstrução de um espaço que, podendo já não existir no seu lugar original, tem a potencialidade de informar sobre a prática artística e os processos de produção que lá tiveram lugar.

Como se viu no caso de Mondrian, o seu ateliê de Paris era bastante conhecido na altura, tendo sido tema de várias fotografias e descrições conservadas até hoje, enquanto que pelo contrário o ateliê de Nova Iorque não teve a mesma atenção. As tentativas de recriação deste último ateliê de Mondrian no MoMA, ainda que não refletissem a totalidade do espaço, foram uma forma não só de o mostrar, mas sobretudo de o tentar perceber e potenciar uma reflexão sobre o modo original como Mondrian utilizava o ateliê no seu processo criativo, um contributo essencial para a história da arte moderna e contemporânea. Da parte do museu, esta reflexão gera necessariamente novos conhecimentos sobre o modo como a obra de Mondrian deve preferencialmente ser exposta, o que remete para outra possibilidade da relação dinâmica entre o ateliê no museu a partir da exposição daquele como um documento: o facto de potenciar uma reflexão mais rigorosa sobre qual o estatuto do ateliê no contexto quer da prática e produção do artista, quer da exposição da sua obra no museu. Referindo-se

---

<sup>446</sup> Para um conjunto de recursos (artigos, projetos, filmes, referências bibliográficas, etc.) sobre questões da documentação e conservação da arte contemporânea ver o site da International Network for the Conservation of Contemporary Arte (INCCA), disponível em <https://www.incca.org/>

precisamente ao estatuto dos ateliês no contexto de toda a produção de Mondrian – mas que facilmente se poderia aplicar a outro artista – Nancy Troy questiona:

When I was originally researching Mondrian's studio in Paris in the 1970s, not that much was known about what Mondrian had done in Holland before leaving. Since then scholars have continued to unearth much more material, and have made it a more compelling issue, one which questions the boundary between the painted work, which we have previously accepted as Mondrian's oeuvre, and whatever else these other things are. An example will be the furniture, which is put into a separate category in the catalogue raisonné of Mondrian's work. The studios are documented somewhat but they have not so far been treated as we would treat, say, works which are no longer in existence. They are not described as 'works' exactly. Are these somewhat dated questions which art historians no longer ask about contemporary artists – are they appropriate to ask about Mondrian? He made many different type of work that have been exhibited as series, as problems that he was working out, be they on canvas or in drawings; such things, we have agreed, are works of art. If the studio changes over time, even in a particular space, can we still call it a single work? A spatial investigation?<sup>447</sup> (Janssen, Troy et al., 2014: 128)

Estas reflexões, que muitas vezes se traduzem em discussões e partilhas em seminários ou conferências, contribuem para o avançar da investigação e dos estudos sobre o tema alargado do ateliê de artista no campo da museologia e dos estudos artísticos, o que por sua vez contribui também para a documentação, conservação e divulgação dos ateliês existentes e/ou da sua memória.

Como já se referiu, independentemente da sua tipologia ou formato, as características de um ateliê condicionam as obras que são lá produzidas (seja pela sua dimensão, pelos materiais disponíveis, etc.). Nestes casos o ateliê pode constituir-se

---

<sup>447</sup> “Quando eu estava originalmente a investigar o ateliê de Mondrian em Paris na década de 1970, não se sabia muito sobre o que Mondrian tinha feito na Holanda antes de sair. Desde então os investigadores têm continuado a descobrir muito mais material, e têm-no tornado um tema mais atrativo, que questiona a fronteira entre a obra pintada, anteriormente aceite como trabalho de Mondrian, e qualquer que essas outras coisas sejam. Um exemplo será o mobiliário, que é colocado numa categoria diferente no catálogo raisonné da obra de Mondrian. Os ateliês estão um pouco documentados, mas até agora não foram tratados como trataríamos, digamos, obras que já não existem. Eles não são exatamente descritos como “obras”. São estas questões um tanto datadas que os historiadores de arte já não colocam sobre os artistas contemporâneos – elas são apropriadas para perguntar sobre Mondrian? Ele fez muitos tipos diferentes de trabalhos que foram expostos como séries, como problemas que ele estava a tentar resolver, fossem eles sobre tela ou em desenhos; essas coisas, concordamos, são obras de arte. Se o ateliê se altera ao longo do tempo, mesmo num lugar particular, podemos continuar a considera-lo um único trabalho? Uma investigação espacial?”



efetivamente como um documento capaz de informar sobre aspetos específicos de uma obra de arte, sendo por isso uma fonte relevante para a compreensão da produção de um artista. De certo modo, ao apresentar o ateliê de Pollock no contexto de uma exposição retrospectiva do artista, o MoMA pretendeu mostrar os limites formais do espaço onde o artista criou algumas das suas obras de maiores dimensões: o ateliê foi exposto meramente como um documento para informar sobre uma especificidade da prática do artista – o contraste entre a exiguidade do seu ateliê e a expansividade de algumas das suas pinturas lá criadas.

Para além de potenciarem uma contextualização das obras expostas em simultâneo com eles, as exposições de ateliês no museu permitem ainda uma reflexão sobre o próprio ateliê, ativando e divulgando os eventuais documentos existentes sobre ele. A exposição *Miró's Studio*, por exemplo, apresentou um conjunto de documentação sobre o processo de construção do ateliê propriamente dito em Maiorca, supervisionada pelo próprio Miró, o que permite perceber algumas das opções do artista relativas ao seu espaço de criação. Enquanto complementos à documentação histórica existente, as recriações de ateliês permitem também testar hipóteses desvendadas pela documentação, e validar eventuais estudos sobre a história dos ateliês de artistas. Como se viu, um exemplo claro neste ponto é a recriação do ateliê de Mondrian em Paris, do qual se conheciam algumas fotografias de diferentes ângulos e bastantes descrições do espaço. Com a ajuda essencial dessas fotografias – que constituem elas próprias a documentação histórica mais relevante daquele lugar já não existente – foi possível recriar o ateliê o mais próximo possível do que se pensa ter sido, e com isso perceber mais claramente como Mondrian organizou o seu espaço de vida e trabalho e efetivamente o utilizou para testar hipóteses expositivas.

\*\*\*

No ponto 2.2.2., todos os exemplos apresentados têm em comum o facto de o acolhimento do ateliê por parte do museu se dar através da integração daquele enquanto uma obra de arte. No entanto, como a variedade das diferentes obras permite perceber, isso pode ser feito de diversas formas de acordo sobretudo com a prática de cada artista,

o que indica que, para além do museu que expõe o ateliê, o próprio artista é um elemento essencial neste processo. É o artista quem escolhe o que dar a ver e como o dar a ver, e ao fazê-lo parece sempre existir uma tentativa em aproximar, material ou metaforicamente, a arte da vida ou, mais especificamente, a obra de arte do seu processo de produção (que constitui o dia-a-dia de trabalho do artista no ateliê, independentemente das características deste).

Os exemplos apresentados neste ponto foram divididos entre exposições materiais e exposições metafóricas do ateliê no museu: no primeiro caso há uma exposição efetiva, física e material do ateliê ou de elementos retirados dele no espaço do museu, enquanto que no segundo isso pode ou não acontecer, havendo sempre uma ligação indireta, e por isso considerada simbólica ou metafórica com o ateliê. Em ambas as modalidades foram sendo apontadas algumas possibilidades de articulação entre o museu e o ateliê que interessa aqui, de um modo sucinto, elencar.

Conforme se viu, alguns artistas escolheram, em diferentes momentos, dar a ver o seu espaço de trabalho, transpondo-o temporariamente para o espaço de exposição enquanto uma obra de arte em pleno direito. Lucas Samaras, por exemplo, considerou que expor o seu ateliê foi como mostrar a mais completa imagem do artista, mas a sem a sua presença pessoal, o que pode levar a uma leitura tradicional do ateliê enquanto substituto do pensamento e da prática do artista. Mesmo num momento de contestação de todos os dispositivos do sistema artístico, como foi o período em que Samaras expôs o seu ateliê, este era ainda considerado como o dispositivo mais próximo de si próprios e da sua atividade enquanto artistas. É neste sentido que Samaras o expõe num museu, considerando que se trata da “ação mais pessoal que um artista podia ter” (Norwood, 2011: s/p). No entanto, quando retirado do seu lugar e contexto original e apresentado num espaço de exposição – sem o artista, e por isso sem a sua vivência comum – o ateliê deixa de ser o espaço real e transforma-se numa espécie de “imagem do real”:

[...] Lucas Samaras implies that the flesh and blood intimacy of the original room has accompanied the room's material components into the gallery space, and that it maintains currency there. On the contrary: what is presented in the gallery is intimacy suspended, intimacy in inverted commas, intimacy under display – and under display, the replication of casual disorder presents the dead weight of

deliberateness. Here the physical business of packing, shipping and unpacking literary isolates the room from the surrounding ground with which it was once continuous: the original building, the man's life, the daily planning of time. Samara's statement serves in the end to highlight the annihilation of what was once the personal about the room. What shows is not personal; it is word for something personal.<sup>448</sup> (Norwood, 2011: s/p)

Exposto no museu por opção do artista, o ateliê transforma-se inevitavelmente numa obra de arte e não deixa, de facto, de ser uma representação daquilo que é no seu contexto original, fora do museu. No entanto, e apesar de nunca poder ser considerado como o ateliê real, no contexto do museu o ateliê pode (como acontece com algumas recriações dos ateliês enquanto documentos, referidos atrás) ser uma oportunidade de compreender mais aprofundadamente os métodos de trabalho do artista e criar novas relações entre obras, objetos e processos criativos, através de leituras que apenas no local de trabalho se conseguem identificar.

Para o artista, a exposição temporária do seu ateliê num museu pode servir como momento de cristalização e/ou documentação de um processo artístico que por vezes está tão intrinsecamente ligado à sua vida que se torna difícil de discernir sem esse momento de pausa. De facto, quando o seu interior é transportado na íntegra para uma exposição, o espaço de trabalho fica vazio, podendo efetivamente levar o artista a refletir sobre a sua própria prática, os seus métodos e a sua obra no geral. Simultaneamente, ao ser deslocado e exposto como obra de arte, o ateliê reveste-se inevitavelmente de novos significados no contexto de toda a produção do artista, como aconteceu, por exemplo, com o ateliê de Paulo Bruscky: “Trata-se, nesse contexto expositivo, de um arquivo-instalação, onde cada documento é parte de um todo maior que o ultrapassa [...]. O arquivo ocupa, assim, esse lugar intermediário entre o público e o privado, entre o sonho e a vigília, entre a história e a memória” (Freire, 2006: 77).

---

<sup>448</sup> “Lucas Samaras sugere que a intimidade de carne e osso do quarto original acompanhou os componentes materiais do quarto para o espaço da galeria, e que ela se mantém em curso lá. Pelo contrário, o que é apresentado na galeria é uma intimidade suspensa, intimidade entre aspas, intimidade em exposição – e em exposição, a replicação da desordem casual apresenta o peso morto da intencionalidade. Aqui a atividade física de empacotar, enviar e desempacotar isola literalmente o quarto do terreno circundante com o qual ele já foi contínuo: o edifício original, a vida do homem, o planeamento diário do tempo. Finalmente, a afirmação de Samara serve para evidenciar a aniquilação daquilo que já foi pessoal sobre o quarto. O que se mostra não é pessoal; é a palavra para algo pessoal.”

A exposição de um ateliê enquanto obra de arte implica uma logística que envolve: a) a documentação exaustiva do ateliê no seu espaço original; b) o correto acondicionamento de todos os elementos do ateliê para transporte; e c) um minucioso trabalho de reconstrução no espaço do museu. Trata-se, assim, de um empreendimento longo e minucioso que nem todas as instituições (ou artistas) têm capacidade de alcançar. Para as que têm, a exposição de um ateliê mostra uma abertura e adaptação do museu para não só albergar novas tipologias de obras de arte contemporâneas, mas sobretudo para aceitar o papel ativo do artista não só na sua produção mas na efetivação de novos modelos expositivos, como se verá no ponto seguinte.

Do mesmo modo, em casos como por exemplo o de *Casa*, de Manuel João Vieira, a exposição do ateliê pode levar ao questionamento sobre as próprias práticas do museu e sobre as suas principais funções: Qual o papel do curador numa exposição deste género, onde foi o artista quem tomou todas as opções expositivas, levando os elementos da sua casa e ateliê para o museu onde organizou o modo como tudo era exposto? O que é que o espaço de exposição pode ganhar com uma exposição como estas? Pode a sua exposição metafórica, como se viu com *Dirt*, de Julião Sarmento, ser uma exceção à prática do artista e por isso mesmo acrescentar novas perspetivas à generalidade da sua obra e da sua prática artística?

Para além de poder constituir-se, no contexto da produção de um artista, como um momento de reflexão sobre os pressupostos do seu trabalho, a exposição do ateliê no museu pode ser também, como acontece com Nuno Sousa Vieira, um momento essencial para o surgimento de novas obras e para o prosseguimento de um percurso circular entre o ateliê e o momento expositivo que caracteriza todo o seu corpo de obra. Como se viu, neste caso a relação entre o ateliê e o museu é muito pessoal: é pela ausência dos elementos que vão sendo retirados do ateliê para serem retrabalhados e expostos que o processo criativo do artista se vai desenvolvendo. Aqui, a documentação quer do percurso do artista, quer do seu ateliê, pode ser feita através de um mapear das exposições em que Nuno Sousa Vieira participou, o que demonstra o carácter circular do seu projeto artístico pessoal e a consequente relação dialética entre os dois espaços principais onde ele se desenrola: o ateliê e a sala de exposição.

A exposição de elementos retirados do espaço de trabalho ou que de algum modo remetem para ele pode ainda validar a própria existência do ateliê, independentemente do seu formato. Isto é, numa altura em que os modelos tradicionais de espaços de criação artística são expandidos e se abrem a novas tipologias, materiais ou virtuais, o facto de um artista expor uma obra de arte que remete para o seu ateliê, faz com que assuma a sua existência no contexto da sua prática. “As minhas obras são produzidas, desenvolvidas e equacionadas neste ateliê, que carece da minha presença para a sua existência enquanto tal”, admite Nuno Sousa Vieira (2016: 10). E se é a presença do artista no ateliê que efetiva a sua existência (veja-se também, por exemplo, o caso da abordagem de Bruce Nauman ao seu espaço de criação), será por sua vez a presença do ateliê no museu que valida o ateliê como um dispositivo essencial na prática do artista.

O caso de Ângela Ferreira pode aqui ser um exemplo. Com um processo de trabalho que pelo seu carácter conceptual e investigativo se desenvolveu sem a necessidade de um ateliê para se materializar, a artista no entanto admite que há um *espaço criativo* do qual não prescinde, e que é aquele que reúne as condições ideais (físicas e mentais) para a investigação que pode ou não levar a uma obra final. Desde cedo também preocupada com a maneira como a sua obra pode ser contextualizada no espaço de exposição, Ferreira encontra no modo como organiza os materiais de trabalho no seu ateliê – a cozinha de sua casa, que acaba por ser um reflexo material do seu *espaço criativo* – os modelos que usa para apresentar os documentos preparatórios junto dos objetos escultóricos no espaço de exposição.<sup>449</sup>

Sempre estive profundamente comprometida com o debate sobre a opacidade da arte contemporânea e as questões de transparência levantadas pela necessidade intuitiva de democratizar os processos da arte. Mostrar o processo do meu trabalho é a minha forma de tentar atingir uma certa transparência saudável, sem no entanto comprometer a qualidade do trabalho. (Ângela Ferreira, em Bock, Ferreira et al., 2015: 18)

---

<sup>449</sup> No contexto do museu, a apresentação da documentação em conjunto com a obra final pode levar a interessantes discussões sobre qual o estatuto daquele tipo de objetos e sobre o modo como devem ser integrados numa coleção museológica, discussão essa que, naturalmente, não cabe no âmbito da presente tese, ficando aqui em aberto para futuras reflexões.

### 2.3. A mobilidade do ateliê de artista: o museu como lugar de criação e produção artística

The idea of the studio was first linked to the work, that is to say, to “the thought and action that make a work.” [...] the overall time of making the work can be allotted to several places and delegated to a third person. [...] the studio appears less as a fixed place and more as the putting a process of variable configurations into action at various places. The studio can be divided up and temporary, mobile and dynamic, ephemeral and transitory. [...] Studio’s mobility!<sup>450</sup>

(Latour, 2001: 6)

The exhibition as support for aesthetic experience tended to transform the gallery or museum into an extension of the studio, establishing communication with an audience which considered a mediator’s intervention undesirable if it wasn’t at the general production stage.<sup>451</sup>

(Poinsot, 1996: 33)

Em 2016, Olafur Eliasson (n. 1967), um dos mais reconhecidos artistas contemporâneos, publica um livro inteiramente dedicado à cozinha do seu também famoso ateliê em Berlim.<sup>452</sup> Reunindo um conjunto de receitas e fotografias dos almoços em conjunto de toda a equipa, este livro pretendeu ser, segundo o artista, uma espécie de homenagem a todos os seus colaboradores que, reunidos durante a refeição, aproveitam a oportunidade para conversar e se conhecer melhor, surgindo daí muitas vezes ideias frutuosas e situações inesperadas que são depois exploradas nas atividades de cada um no ateliê. Esta importância dada a um momento de reunião em torno de uma refeição é facilmente percebida no contexto de um ateliê como o de Eliasson, que possui uma atividade extensa e uma equipa de pessoas de diferentes especializações que

---

<sup>450</sup> “A ideia do ateliê esteve primeiro ligada à obra, que é como dizer, ao “pensamento e ação que fazem uma obra.” [...] o tempo total de produção de uma obra pode ser distribuído por vários lugares e delegado a uma terceira pessoa. [...] o ateliê aparece menos como um lugar fixo e mais como a colocação em ação de um processo de configurações variáveis e lugares diversos. O ateliê pode ser dividido e temporário, móvel e dinâmico, efêmero e transitório. [...] Mobilidade do ateliê!”

<sup>451</sup> “A exposição como suporte para uma experiência estética tendeu a transformar a galeria ou o museu numa extensão do ateliê, estabelecendo comunicação com uma audiência que considerava a intervenção de um mediador indesejada se ela não tivesse acontecido na fase de produção geral.”

<sup>452</sup> ELIASSON, Olafur. (2016). *Studio Olafur Eliasson: The Kitchen*. Londres: Phaidon.

diariamente trabalham não só na criação de novos projetos, como também no desenvolvimento do próprio ateliê e do seu conceito. Simultaneamente, uma publicação sobre a cozinha de um ateliê de artista reflete, em última instância, uma das características essenciais dos ateliês contemporâneos: a sua expansão para novos conceitos e contextos, bem como a sua abertura ao exterior. O artista já não é aqui visto como isolado do mundo, trabalhando em reclusão, como a visão Romântica do ateliê divulgou. Pelo contrário, os ateliês dos artistas contemporâneos voltam a abrir-se (seja fisicamente ou através de publicações ou da internet) e a reunir em si (permanente ou temporariamente) um conjunto de especialistas necessários e essenciais para a realização efetiva das obras, como os *workshops* ou *bottegas* o haviam feito séculos atrás. Este modelo de ateliê como uma empresa, que congrega em si um conjunto de funções que podem não estar diretamente ligadas à prática artística, é cada vez mais comum no meio artístico contemporâneo, sobretudo entre aqueles artistas que, como Eliasson, possuem uma forte presença internacional e um fluxo de trabalho constante e exigente.

De facto, como afirma Philip Ursprung, o ateliê de Eliasson mostra claramente como uma grande parte da arte é produzida no mundo globalizado atual, ocupando já um importante papel nos mais recentes desenvolvimentos da história da arte (2012: 11, 13). O próprio artista coloca o ateliê num lugar central para a sua prática artística:

The studio is really at the core of what I do. This is where I find inspiration, where felt feelings find a body, a shape. Being around materials and models, feeling the impact of collaborative social exchanges – this is how I get new ideas. My ongoing dialogues with scientists, philosophers, policy-makers, cultural agents and, of course, my studio team are vital to my art-making process. It's in the connections between things and people that I see the potential emerge, feel their individual agency.<sup>453</sup> (2017c)

No entanto, e ao contrário de outros exemplos referidos atrás, o ateliê nunca é para Eliasson o tema da sua obra, mas surge antes como o instrumento através do qual

---

<sup>453</sup> “O ateliê encontra-se realmente no centro do que faço. É aqui que encontro inspiração, onde sentimentos sentidos encontram um corpo, uma forma. Estar rodeado de materiais e modelos, sentir o impacto de trocas sociais colaborativas – é assim que eu tenho novas ideias. Os meus diálogos constantes com cientistas, filósofos, decisores políticos, agentes culturais e, claro, a minha equipa do ateliê são vitais para o meu processo de criação artística. É nas conexões entre as coisas e as pessoas que eu vejo o potencial emergir, sinto a sua ação individual.”

ela é produzida. Ou seja, o artista interessa-se sobretudo pelos processos e estruturas criadas pelo e no ateliê, usando-o “como um meio de ultrapassar a separação entre a “prática” do ateliê de artista e a “teoria” da educação acadêmica” (Ursprung, 2012: 12). Neste sentido, é o ateliê de Eliasson que evidencia a natureza experimental da sua prática, mostrando abertamente as diferentes etapas do processo de produção e criação das obras de arte. No museu, isto é evidente em obras onde o ateliê, não sendo nunca recriado à imagem exata do espaço original, é no entanto aludido através da criação de um ambiente de laboratório experimental que constitui em si a própria obra. *The curious garden* (1997), *Model Room* (2003) ou *Surroundings surrounded* (2001) são alguns exemplos de obras deste tipo. Em outros casos, como em *The Weather Project* (2003), por exemplo, o artista deixa propositadamente à vista do público todos os mecanismos de funcionamento da obra no espaço de exposição, como que mostrando que cada trabalho exposto é um elemento pertencente a um processo artístico que deve ser entendido como um todo. E é neste sentido que muitas das exposições de Eliasson se assemelham ao seu ateliê, na medida em que são, na maior parte das vezes, momentos de uma série de testes e experiências que não procuram uma solução final mas sim propor uma reflexão sobre um determinado tema ou assunto (Ursprung, 2012: 11, 12):

[...] the main purpose of Eliasson’s studio seems to be the production of questions and the exploration of new issues or, in other words, to do research that may or may not serve as a basis for artworks.<sup>454</sup> (Ursprung, 2009: 165-166)

It is less important to know what the machine is producing than to see how it works. The product becomes secondary to the production process. The studio-machine is there not so much to create anything specific as simply to keep moving, its purpose is to keep changing, to cast new light on its environment, and to push the boundaries of knowledge<sup>455</sup>. (Ursprung, 2012: 11)

Assim, o ateliê de Eliasson dedica-se não só à produção de objetos, mas também à produção de conhecimento (Jones, 2007), uma característica essencial de todo o

---

<sup>454</sup> “[...] o objetivo principal do ateliê de Eliasson parece ser a produção de questões e a exploração de novos temas ou, noutras palavras, realizar investigação que pode ou não servir como base para obras de arte.”

<sup>455</sup> “É menos importante saber o que a máquina está a produzir do que ver como ela trabalha. O produto torna-se secundário em relação ao processo de produção. O ateliê-máquina está lá não tanto para criar alguma coisa específica como para simplesmente manter-se em movimento, o seu propósito é continuar a mudar, lançar novas luzes no seu ambiente, e alargar as fronteiras do conhecimento.”



processo criativo do artista. Ursprung defende que, de facto, o ateliê adquiriu um papel tão central em todo o discurso do artista precisamente porque permite às suas exposições e instalações serem mais do que simples objetos (2009: 170-173). Simultaneamente, o ateliê reflete a personalidade e o modo de trabalhar do artista sendo, para além de um espaço real de trabalho e produção, um ateliê simbólico enquanto “marca” (Ursprung, 2009: 174) que Eliasson inevitavelmente promove em qualquer lugar para onde viaja e desenvolve projetos e exposições.

Este alargamento da noção de ateliê – entendido enquanto a marca de um artista – pode ser visto como consequência do seu questionamento, já referido, levado a cabo sobretudo por artistas como Daniel Buren ou Robert Smithson, na segunda metade do século XX. Crítico do sistema tradicional de produção, circulação e exposição das obras de arte, Buren foi, como se viu, um dos artistas que mais refletiu sobre a função atual de cada um dos dispositivos ligados ao mundo artístico – o museu, a exposição, o ateliê – através não só da sua própria prática artística, mas também da publicação de artigos que acabaram por se tornar marcantes de um período de contestação e questionamento das práticas tradicionais, permitindo, consequentemente, o seu desenvolvimento e expansão. Quando em 2007 Buren revisita o seu texto de 1971, *The Function of the Studio*, refere que para si o ateliê sempre manteve a sua função tradicional: é o lugar onde se criam obras de arte “móveis” que irão posteriormente ser expostas num outro local diferente, o que inevitavelmente as descaracteriza (2007). Para o artista, tanto em 1971 como trinta e cinco anos depois, o ateliê surge associado a um tipo de prática tradicional que o próprio não admite para si, optando por trabalhar especificamente no lugar onde a sua obra será exposta (Buren, 2007: 104). Só assim o artista consegue criar uma obra que, sendo completamente específica para um lugar, incorpora em si características inerentes a ele, passando o espaço também a ser parte integrante dela. E também só assim Buren acredita ser possível contrariar o sistema artístico baseado no comércio e no valor de mercado de objetos artísticos transacionáveis como qualquer outro bem móvel (2007: 105).

The practice of questioning established systems of power has led artists to examine the role and mechanisms of cultural institutions. [...] Challenging the institution's overview of history, artists have revealed the existence of alternative cultural narratives. [...] The concept of supposedly neutral viewing environment in museums has led artists to investigate how works of art are read, appraised and valued.<sup>456</sup> (Putnam, 2009: 90)

Este questionamento dos dispositivos ligados ao meio artístico levou alguns artistas a promover uma prática sem ateliê, que posteriormente se viria a designar como uma prática *post-studio*.<sup>457</sup> De facto, tendo em conta a atividade de muitos artistas contemporâneos que, como Eliasson, estão constantemente em viagem pelo mundo para desenvolver projetos nos mais variados locais, é legítimo questionar se um ateliê permanente continua a ser necessário. Mas é precisamente nessa prática nómada de muitos artistas contemporâneos que o ateliê se revela como uma parte integrante e essencial de todo o processo de trabalho. No entanto, não se deve pensar aqui no ateliê tradicional, fechado em si mesmo como único espaço de criação para o artista, mas antes num conceito alargado que permita concebe-lo como um espaço de trabalho dinâmico e transdisciplinar, que acumula diferentes funções administrativas, logísticas, de investigação ou armazenamento: “Um ateliê com assistentes e instalações para administração e manejo logístico é essencial para quase todos os artistas internacionalmente ativos hoje, de Jeff Koons a Pipilotti Rist, de Jeff Wall e Vito Acconci a Tacita Dean e Thomas Demand [...]” (Ursprung, 2012: 12), ou Joana Vasconcelos (n.1971), por exemplo.

Neste contexto, o artista contemporâneo surge como o polo aglutinador de toda uma rede de contactos, disciplinas, profissionais e lugares, que, quando necessário, colaboram entre si na criação de obras que são cada vez mais frequentemente projetos transdisciplinares. E o ateliê contemporâneo é a estrutura (material e/ou virtual) que permite ao artista controlar a maior parte do processo de criação e produção artística, independentemente da sua localização. É neste sentido que se faz aqui referência à ideia

---

<sup>456</sup> “A prática de questionar sistemas de poder estabelecidos levou os artistas a examinar o papel e os mecanismos das instituições culturais. [...] Desafiando a visão geral da instituição sobre a história, os artistas revelaram a existência de narrativas culturais alternativas. [...] O conceito de um ambiente supostamente neutro de visualização nos museus levou os artistas a investigar como as obras de arte são lidas, avaliadas e valorizadas.”

<sup>457</sup> Ver nota 29.

de mobilidade aplicada ao ateliê de artista: se cada vez mais o artista aglutina em si um conjunto de funções e atividades que lhe possibilitam estar constantemente em viagem entre diferentes lugares para criar novos trabalhos e projetos artísticos, e o ateliê surge como o dispositivo que lhe permite precisamente controlar todos esses processos, entende-se, então, que o ateliê pode coincidir com o próprio artista, acompanhando-o inevitavelmente para onde vá. Isto não implica que um ateliê fixo e permanente não seja necessário; pelo contrário, se se aceitar a expansão do conceito de ateliê, ele pode ser entendido não só como aquele *espaço criativo* de que falava Ângela Ferreira no ponto anterior (e que acompanha sempre o artista), mas também – e simultaneamente – como toda uma variedade de espaços e lugares físicos e simbólicos cada vez mais necessários à prática artística contemporânea (o computador, a internet, o escritório, o armazém, o museu).

Um exemplo nacional aqui pertinente é o de Joana Vasconcelos . Com uma obra reconhecida internacionalmente, a artista é constantemente chamada a desenvolver trabalhos para museus e espaços expositivos em Portugal e no estrangeiro, obrigando-a a uma gestão organizada que lhe permita, a partir do seu ateliê, controlar todos os projetos. Neste sentido, as exigências do trabalho acabaram por, muito naturalmente, ditar a organização de um ateliê que atualmente em Portugal será o que mais se assemelha a um empreendimento empresarial, comparável ao de Eliasson, por exemplo. Com uma marca estabelecida e imediatamente reconhecível, a artista revela:

Aquilo que inventamos aqui foi estritamente à medida das necessidades. A partir do momento em que começas a ter muitas pessoas a quem tens de pagar, muitas encomendas de galerias e prazos a cumprir, tens de ter mais, e no fundo uma coisa vai puxando a outra. Éramos cinco, depois éramos seis, depois éramos dez, depois 15 e a certa altura tens de te organizar, tens de ter um advogado, uma pessoa que trate dos ordenados, da área financeira, contabilistas, no fundo começa a criar, devagarinho, essa dita empresa. (Costa, 2015: 58)

Composto por uma vasta equipa de cerca de 30 funcionários, o ateliê de Joana Vasconcelos possui um departamento de arquitetura, um departamento de engenharia, um departamento de produção, um departamento de imprensa, um departamento

financeiro, uma oficina, uma galeria para *showroom* e trabalho têxtil, uma pessoa que trata de toda a documentação relativa às obras inserindo-a numa base de dados, uma cantina e escritórios para os serviços administrativos, para além do gabinete da própria artista. E para além dos funcionários permanentes, dependendo do projeto a artista pode contar ainda com colaboradores externos, especialistas em diferentes áreas. Esta organização permite que exista um processo coerente na produção de cada obra<sup>458</sup> que deve necessariamente passar por um conjunto de etapas antes de se dar por concluída.

Apesar desta estrutura organizada ser essencial para a produção das obras da artista, independentemente de onde elas serão depois expostas, é a própria Joana Vasconcelos quem revela que todos os trabalhos têm origem no caderno que constantemente a acompanha: “Este caderno anda comigo sempre. E a minha cabeça anda sempre comigo também. Não é preciso mais nada” (Costa, 2015: 57). Curiosamente, também Eliasson, para além do grande ateliê em Berlim, possui um pequeno *studiolo*, um espaço perto da sua residência em Copenhaga onde trabalham um ou dois assistentes, e que o artista usa para ler, desenhar e refletir. Este aspeto evidencia que, apesar da necessidade prática para os artistas contemporâneos de um modelo de ateliê organizado para responder às constantes encomendas de projetos e exposições, pode entender a existência de uma tipologia de ateliê que é sempre constante em qualquer processo criativo e que tem diretamente a ver com aquele “espaço criativo” de que o artista necessita para a criação “mental” das obras, seja ele a sua mente, o seu caderno, o seu computador ou um pequeno escritório com livros para consulta.

Os ateliês já não existem, pelo menos no meu caso. Ou melhor, existem espaços de trabalho e eu sou o ateliê. O meu ateliê desloca-se, não porque seja uma edificação móvel, mas por ser uma pessoa, com uma existência em movimento. O meu ateliê sou eu. (Vieira, 2012: s/p)

Este excerto de Nuno Sousa Vieira, artista e autor referido no ponto anterior, exemplifica essa noção expandida de ateliê que pode coincidir com a própria pessoa do artista. Como já foi referido, uma das principais características da arte contemporânea é

---

<sup>458</sup> Diogo Freitas da Costa cita na íntegra a descrição da artista relativamente a este processo de trabalho. Ver Costa (2015, pp. 62-64)

o nomadismo que lhe está implícito. Este nomadismo não se refere apenas às obras que, cada vez mais e de um modo mais fácil e rápido circulam por vários locais para diferentes exposições. Ele implica-se também, necessariamente, na figura do artista, cada vez mais solicitado para criar obras *site-specific* ou para acompanhar a montagem de uma exposição. Neste sentido, se o conceito de ateliê se expandiu para abarcar novos modelos e outros modos de entender o lugar (físico, mental, afetivo) de criação artística, pode-se então assumir que, estando o ateliê sempre inerente à prática do artista e se este se desloca para trabalhar noutro local, então o ateliê desloca-se com ele. Como já se referiu, a expansão da noção de ateliê – e, com ela, do papel do artista – seguiu de perto a evolução das práticas artísticas que assumem o lugar como parte integrante do trabalho. Miwon Kwon explica este processo:

Typically, an artist (no longer a studio-bound object maker, primarily working on call) is invited by an art institution to execute a work specifically configured for the framework provided by the institution (in some cases the artist may solicit the institution with a proposal). Subsequently, the artist enters into a contractual agreement with the host institution for the commission. There follows repeated visits to or extended stays at the site; research into the particularities of the institution and/or the city within which it is located (its history, constituency of the [art] audience, the installation space); consideration of the parameters of the exhibition itself (its thematic structure, social relevance, other artists in the show); and many meetings with curators, educators, and administrative support staff, who may all up “end collaborating” with the artist to produce the work. The project will likely be time-consuming and in the end will have engaged the “site” in a multitude of ways, and the documentation of the project will take on another life within the art world’s publicity circuit, which will in turn alert another institution for another commission.<sup>459</sup> (2002b: 51-52)

---

<sup>459</sup> “Tipicamente, um artista (já não um construtor de objetos ligado ao ateliê, trabalhando principalmente à chamada) é convidado por uma instituição artística para executar uma obra especificamente configurada para a estrutura fornecida pela instituição (em alguns casos o artista pode solicitar a instituição com uma proposta). Subsequentemente, o artista entra num acordo contratual com a instituição anfitriã para a comissão. Seguem-se repetidas visitas ou estadias prolongadas no local; investigação sobre as particularidades da instituição e/ou a cidade na qual ela está localizada (a sua história, a constituição do público da arte, o espaço para instalação); consideração sobre os parâmetros da própria exposição (a sua estrutura temática, relevância social, outros artistas na exposição); e muitas reuniões com curadores, educadores, e pessoal de apoio administrativo, que podem mesmo acabar por “colaborar” com o artista na produção da obra. O projeto será certamente demorado e no final terá envolvido o “lugar” numa multitude de formas, e a documentação do projeto seguirá outra vida dentro do circuito de publicidade do mundo da arte, o que por sua vez irá alertar outra instituição para uma nova comissão.”

Neste sentido, pode entender-se que muita da produção artística contemporânea, assim como a própria organização de exposições gira em torno da figura do artista, e já não apenas da obra de arte isolada e deslocada do seu lugar de criação. E, sendo assim, ao artista é exigido que viaje constantemente entre os vários locais onde é convidado a expor e trabalhar, deixando para trás o seu espaço pessoal, privado e fixo de criação (o ateliê na sua definição tradicional), que agora se transforma nos múltiplos espaços onde cria e expõe:

Dans la pratique *in situ*, l'atelier n'emmagasine plus des oeuvres en attente d'une éventuelle diffusion, il devient un moment, qui s'étend de la proposition de l'exposition à l'inauguration du project au public. L'atelier est donc métamorphose et si le môt n'a pas disparu du lexique de ces artistes, c'est parce qu'à défaut d'une terminologie plus précise, on continue de nommer ainsi l'espace privé de création redéfini. Celui-ci a effectivement perdu un de ses fondements, sa fixité.<sup>460</sup> (Rodriguez, 2002: 135)

Ao contrário das primeiras manifestações *site-specific*<sup>461</sup> que reclamavam para si noções como imobilidade, permanência e a não repetição ou transposição de uma mesma obra para locais diferentes sem perda de significado, atualmente muitos artistas, em vez de resistirem a essa mobilidade, procuram antes expandir o conceito de *site-specificity* para uma prática *nómada* (Kwon, 2002b: 51). Se este *nomadismo artístico* (Meyer, 2000: 15) se tornou um conceito inerente ao processo de trabalho de muitos artistas contemporâneos, alterando necessariamente os seus próprios papéis enquanto criadores, a conceção de ateliê enquanto espaço físico e privilegiado de criação artística sofreu também uma modificação. Consequente desta mobilidade do artista é, assim, a mobilidade do ateliê para o espaço de exposição, que passa temporariamente a coincidir com o espaço de criação.

[...] the growth of the art fair and the corporate gallery, of international Biennials and the multinational museum point to a globalized reception and an increasingly

---

<sup>460</sup> “Na prática *in situ*, o ateliê não armazena mais as obras à espera de uma eventual difusão, ele torna-se um momento, que se estende desde a proposta da exposição até à inauguração do projeto ao público. O ateliê é, portanto, metamorfoseado, e se o termo não desapareceu do léxico destes artistas é porque, na falta de uma terminologia mais precisa, continuamos a nomear assim o espaço privado de criação redefinido. Este, de facto, perdeu um dos seus fundamentos, a sua fixação!”

<sup>461</sup> Para mais sobre a evolução do conceito e das práticas *site-specific* ver Azevedo (2008)

mobile audience [...]. And so it is hardly surprising that this culture of itineracy has influenced the terms of production itself.<sup>462</sup> (Meyer, 2000: 10-11)

Esta reflexão sobre o espaço de exposição como espaço de criação temporário pode estender-se a diferentes domínios, desde manifestações de arte pública a espaços alternativos de exposição. No entanto, a presente tese enquadra-se no âmbito dos estudos de museus, pelo que o foco será apenas nas diferentes possibilidades de abordagem ao museu enquanto ateliê temporário do artista, constituindo esta a terceira linha de análise das possibilidades de articulação entre os dois dispositivos de modo a perceber diferentes modelos de integração do ateliê no museu. Ao contrário dos dois pontos anteriores, em que se partiu de um conceito proposto por Jon Wood para o desenvolvimento e apresentação dos diferentes exemplos, aqui toma-se como ponto de partida um conjunto de conceitos que se consideram pertinentes não só para a compreensão da atividade transdisciplinar e dinâmica que tem um museu de arte contemporânea, mas também da sua potencial leitura enquanto ateliê temporário do artista. Ao iniciar este ponto com os exemplos de Olafur Eliasson e Joana Vasconcelos, o objetivo foi evidenciar o caráter empresarial, multifacetado, aberto e dinâmico da prática e dos lugares de trabalho de alguns artistas reconhecidos internacionalmente, ao mesmo tempo que se procurou exemplificar de que modo o ateliê, entendido enquanto um conceito expandido, pode agora assumir diferentes significados até ao ponto de coincidir com o próprio artista e, conseqüentemente, com o museu para onde ele é cada vez mais frequentemente chamado a trabalhar.

Isto levou ao conceito de *nomadismo artístico*, proposto por James Meyer para significar um conjunto de práticas artísticas contemporâneas que sobretudo a partir de finais dos anos 1990 começaram a emergir entre os artistas mais jovens com a exploração de temas ligados à viagem ou ao *artista-viajante* (Meyer, 2000: 11). Também Jon Wood refere que a ideia de viagem aparece frequentemente no discurso de muitos artistas contemporâneos sobre o seu próprio ateliê:

---

<sup>462</sup> “[...] o crescimento da feira de arte e da galeria comercial, das Bienais internacionais e do museu internacional apontam para uma receção globalizada e uma cada vez mais móvel audiência [...]. E por isso não é surpreendente que esta cultura de itinerância tenha influenciado os próprios termos da produção.”

The metaphor of the ‘journey’ is also used by a number of contemporary British artists when asked about what ‘the studio’ means to them. [...] all quietly evoked the idea of the journey when talking about their love-hate relationship with their studios: they can’t, it seems, live with them and can’t, it seems, live without them.<sup>463</sup> (2005b: 165)

Alargando esta ideia de viagem para o mundo atual, em constante movimento, sempre ligado e em mutação, é natural que a própria atividade do artista o obrigue a um nomadismo que pode não se constituir como o tema da sua obra, mas que é antes uma condição inerente à sua produção e prática artística: “[...] é atualmente raro a arte ser produzida num só local e por um único indivíduo. [...] A maior parte [dos artistas] opera em múltiplas localizações por todo o globo e participa numa rede de múltiplos ‘atores’ artísticos, institucionais e sócio-políticos.” (Davidts e Paice, 2009: 6). É neste sentido que se considera também a mobilidade – ou o nomadismo – do próprio ateliê do artista. De facto, como explica Erica Suderburg referindo-se ao artista contemporâneo, também o ateliê se torna cada vez mais implicado na obra de arte, ao expandir-se e transformar-se (com o artista que o incorpora) em conteúdo, material e processo; ações que, por sua vez, movem o artista e o ateliê para o espaço público e institucional do museu (2002: 13). Coincidente assim com a pessoa do artista, o ateliê viaja e move-se com ele não num movimento aleatório, mas para destinos específicos, que são sobretudo as instituições (Meyer, 2000: 17) – e especificamente os museus de arte contemporânea – que cada vez mais promovem a criação de projetos em colaboração direta com os artistas.

A esta ideia da obra de arte como projeto, cada vez mais comum no discurso e na prática artística atual, está inerente a noção de *produção* que, em muitos casos, veio substituir o conceito de *criação* no contexto artístico. Como já foi referido em diferentes momentos desta tese, a definição de ateliê passou inicialmente de um lugar de trabalho artesanal para um refúgio mais intimista, consequente de uma cada vez maior associação do artista a um intelectual ou estudioso, que apenas conseguia criar na

---

<sup>463</sup> “A metáfora da ‘viagem’ é também usado por um número de artistas britânicos contemporâneos quando questionados sobre o que o ‘ateliê’ significa para eles. [...] todos evocaram a ideia da viagem quando falaram sobre a sua relação de amor-ódio com os seus ateliês: não podem, ao que parece, viver com eles e não podem, ao que parece, viver sem eles.”



privacidade do seu ateliê ou *studio*. Como produto de um estudo aprofundado e de uma inspiração inerente aos artistas mais talentosos, a obra de arte surgia, assim, através de um “ato criativo” pessoal e normalmente solitário, intimamente ligado ao artista. O lugar de criação – o ateliê – era assim anterior e independente do lugar de exposição – o museu – ainda que, como se viu, ambos tenham seguido caminhos complementares ao longo da história da arte.

Por sua vez, a ideia de produção aplicada ao domínio das artes plásticas é consequente de uma cada vez maior identificação entre o ateliê e o museu ou, como refere Ivan Clouteau (2009: 2), surge quando os meios de difusão (a exposição, o museu, as galerias) se tornam meios de manifestação (os ateliês); ou, de um modo geral, quando o museu constitui o lugar de materialização da obra de arte. Segundo o mesmo autor, no contexto da arte contemporânea, o termo produção conhece dois modelos de utilização, estreitamente ligados entre si. Um é metodológico, e designa uma zona de análise distinta da recepção da obra de arte. Sendo um termo mais abrangente do que *criação*, a *produção* engloba todo o conjunto de atores que participam e intervêm no surgimento de uma obra de arte (artista, comissário, galerista, técnicos, etc.) no espaço específico de uma instituição. O segundo refere-se a uma utilização concreta do termo e tem a ver com um dos processos empregues pelas instituições, e nomeadamente pelos museus de arte contemporânea, para expor os artistas e as obras de arte mais recentes. Segundo esta abordagem, todos os custos de realização, adaptação ao lugar, procura de soluções técnicas, etc., são assumidos pela própria instituição e a atividade de produção revela todas as mutações do processo criativo que cada vez mais transformam o artista num produtor, a obra de arte exposta num projeto realizado (Clouteau, 2009: 2), e o museu num ateliê.

Assumindo o museu enquanto espaço temporário de criação e produção artística, o artista desloca consigo algumas características essenciais do seu ateliê privado – entenda-se, do seu *espaço criativo* ou processo de trabalho – para o espaço público de exposição. No entanto, inevitavelmente o espaço de exposição impõe também alguns condicionantes ao próprio trabalho do artista, que necessariamente influenciam a obra criada: o próprio espaço do museu (com as suas características físicas/ arquitetónicas,

com a sua história, a sua vivência social, etc.); os objetos do museu que eventualmente o artista usa enquanto material e/ou inspiração para a obra; os profissionais com quem contacta durante o processo de produção do projeto, e que muitas vezes colaboram diretamente para a obra final; o público que, conforme as situações, pode assistir presencialmente ao trabalho do artista, o que na maior parte das vezes não é possível quando ele trabalha sozinho num ateliê privado. Mas talvez um dos aspetos que mais diretamente pode influenciar quer o processo de trabalho do artista, quer o próprio funcionamento do museu, revertendo muitas vezes as dinâmicas de trabalho características de cada um dos dispositivos, seja o próprio tempo. Isto é, o contraste inevitável entre o ritmo de trabalho num ateliê privado e o mesmo processo no museu transformado em ateliê. James Elkins, refletindo sobre os limites da materialidade na história da arte, nomeadamente nas reflexões específicas sobre as obras de arte, refere que a velocidade inerente ao pensamento e ao discurso académicos contrasta com aquilo que designa como *the slowness of the studio* [a lentidão do ateliê]:

Academia is a very fast place. [...]

The studio, by contrast, can be overwhelmingly slow. Objects get in the way: large things are difficult to move, viscous substances are hard to control. Artists have two fundamental choices: either they optimize their methods and media so they can make things more efficiently, or they stick with what they have and learn to think at its level. The division is not exclusive, but it cuts deep. My impression is that art historians tend to think that artists regard their studios as tools, with no more affection than the historians have for their computers. In large measure I think the art historical opinion is wrongheaded, and it excuses art historians from looking into the day-to-day workings of the studio, where materiality is encountered in ways that are not always amenable to the conceptual speed of scholarship.<sup>464</sup> (2008: 6)

---

<sup>464</sup> “A academia é um lugar muito rápido. [...] O ateliê, por contraste, pode ser esmagadoramente lento. Os objetos metem-se no caminho: coisas grandes são difíceis de mover, substâncias viscosas são difíceis de controlar. Os artistas têm duas escolhas fundamentais: ou otimizam os seus métodos e media para que possam fazer as coisas mais eficazmente, ou ficam-se pelo que têm e aprendem a pensar a esse nível. A divisão não é exclusiva mas corta a fundo. A minha impressão é que os historiadores da arte tendem a pensar que os artistas vêem os seus atelês como instrumentos, com não mais afeição do que os historiadores têm pelos seus computadores. Em larga medida penso que a opinião da história da arte está equivocada, e que desculpa os historiadores da arte em olhar para o funcionamento do dia-a-dia do ateliê, onde a materialidade é encontrada de maneiras que não são sempre acessíveis à velocidade conceptual do estudo académico.”

Segundo o autor, essa *lentidão do ateliê* é o reflexo de um trabalho efetivo, o que por sua vez se traduz na própria materialidade da obra de arte que a maior parte dos acadêmicos tem dificuldade em perceber e descrever, precisamente porque contrasta com a rapidez do pensamento intelectual e do conteúdo conceptual da maior parte dos estudos teóricos sobre arte. Apesar de o objetivo do estudo de Elkins se situar num âmbito diferente da presente tese, pode extrapolar-se este contraste de velocidades entre dois ambientes de trabalho para o caso do museu como ateliê do artista. De facto, a velocidade de trabalho num ateliê privado, à vontade com os materiais, com perfeito conhecimento do espaço e daquilo que ele permite criar, sem pressas ou datas marcadas, pode ser muito diferente do tempo de trabalho num museu, normalmente marcado e com datas a cumprir, com mais interrupções e distrações. No ateliê, alguns artistas tendem, por exemplo, a iniciar as obras (sejam elas materialmente trabalhosas ou conceptuais), “abandonando-as” de seguida por um tempo indeterminado até voltarem a pegar nelas para as concluir. Alberto Carneiro, por exemplo, referia repetidas vezes que esperava que os materiais da natureza “falassem” consigo e ditassem o caminho a seguir, sem pressas e pressões recusando-se normalmente a trabalhar com datas marcadas muito restritivas. No museu, por sua vez, os artistas trabalham normalmente para a criação de um projeto específico, que tem uma data de inauguração, o que não permite grandes pausas no trabalho e implica uma dedicação exclusiva e constante por um determinado período de tempo. Assim, quando a *lentidão do ateliê* coincide com o tempo mais acelerado do museu, é este que acaba por prevalecer, sobretudo por motivos inerentes às suas funções e a um calendário apertado de atividades. No museu, o processo de produção de uma obra tem um prazo restrito e definido.

Se este aumento da velocidade de trabalho no museu enquanto ateliê pode não afetar diretamente a obra finalizada, ele condiciona certamente o processo de trabalho do artista para chegar a ela.<sup>465</sup> Talvez por isso seja cada vez mais frequente uma

---

<sup>465</sup> Jogando precisamente com a questão do tempo na produção de uma obra de arte (ainda que sem qualquer relação com o museu enquanto espaço de trabalho), bem como com a ideia da criação enquanto uma ação isolada do artista no espaço privado do seu ateliê, em 1961 Robert Rauschenberg participou num evento conjunto com Nikki de Saint Phalle, Jasper Johns e Jean Tinguely no Teatro da Embaixada Americana em Paris, intitulado *Homage to Henry Tudor*, onde realizou a pintura *First Time Painting*. Com a tela colocada de costas para o público, este não via o que

estratégia de exposição em processo, onde a própria obra consiste no artista especificamente a trabalhar ou a realizar algum tipo de atividade no museu; aquilo que Claire Bishop designa como *institutionalized studio activity* (2004: 52) [atividade de ateliê institucionalizada] – “o ateliê transformado num *showroom*, num quadro vivo” (Relyea, 2012: 219). Bishop refere-se especificamente à tendência de muitos novos centros e museus dedicados à arte contemporânea<sup>466</sup> em repensar o modelo do *white cube* e reconfigurar os modos de exposição para se aproximarem mais de um ateliê ou laboratório experimental. Este paradigma do laboratório<sup>467</sup> enquanto um *modus operandi curatorial* é sobretudo consequente do tipo de obras de arte produzidas a partir dos anos 1990: abertas, interativas e em processo – a prática artística mais uma vez a ditar as mudanças nas práticas museológicas de exposição.

Gone are the days of antagonism and stalemate between the artist’s studio, with its presumed autonomy, and the recuperating museum, with its permanent collection representing “official” or canonical culture. Today studio and museum are superseded by more temporal, transient events, spaces of fluid interchange between objects, activities and people. Exhibition venues increasingly rely on residencies and commissions, on more flexible approaches to display [...] and place greater emphasis on information, discussion and gatherings [...].<sup>468</sup> (Relyea, 2012: 219)

Assim, esta noção de *atividade de ateliê institucionalizada* diz respeito a um conjunto de obras de arte que se confundem com uma prática expositiva atual – “um

---

estava a ser criado mas apenas o artista a trabalhar, quase como acontecia nas pinturas históricas do ateliê do artista onde muitas vezes a própria pintura era ocultada, vendo-se apenas as costas da tela. Privada da visualização da superfície do quadro, a audiência podia no entanto “ouvir” a obra a ser produzida, através de um microfone colocado na tela. Preso à obra encontrava-se também um relógio despertador que, ao tocar, ditou a finalização do trabalho. Nesse momento, o artista embalou a obra e levou-a para os bastidores, sem nunca permitir ao público ver o resultado final. Assim, “a única coisa que a audiência via da pintura era aquilo que normalmente não é visível, o tempo da sua criação” (Leoni-Figini, 2006: s/p).

<sup>466</sup> Bishop usa como exemplo paradigmático o Palais de Tokyo, em Paris, aberto em 2002 enquanto uma instituição que procurou desde logo distinguir-se de todas as outras dedicadas à arte contemporânea ao evidenciar uma relação direta com a estrutura arquitetónica existente (que foi reforçada, em vez de camuflada e transformada segundo as características de um *white-cube*) e ao promover novos modelos de exposição como um “laboratório”, um “estaleiro” ou uma “fábrica de arte” (2004: 51-52).

<sup>467</sup> Conforme ressalva Claire Bishop, a referência a um “laboratório” neste contexto diz respeito às “experiências criativas com convenções expositivas”, e não tem a ver com qualquer tipo de experiência psicológica ou de comportamento realizada com os visitantes das exposições (2004: 51-52, nota 2).

<sup>468</sup> “Longe estão os dias de antagonismo e impasse entre o ateliê de artista, com a sua presumível autonomia, e o museu em recuperação, com a sua coleção permanente a representar a cultura “oficial” ou canónica. Atualmente o ateliê e o museu são transcendidos por eventos mais temporais e transientes, espaços de trocas fluidas entre objetos, atividade e pessoas. Os lugares de exposição estão cada vez mais dependentes de residências e comissões, de abordagens mais flexíveis à exposição [...] e colocam grande ênfase na informação, discussão e encontros [...]”

esbatimento criativo entre a produção e a exposição da obra” (Obrist e Vanderlinden, 2001) – onde o artista se desloca para o museu durante o período da exposição, aí realizando algum tipo de atividade, como exemplifica o caso de Corin Hewitt (n.1971), referido a seguir. Isto não implica uma transposição literal e temporária do ateliê para o espaço de exposição, como se viu em alguns casos do ponto anterior, mas antes uma deslocação do próprio artista para o museu onde pode trabalhar na criação de obras de arte durante o período da exposição, ou, por exemplo, promover com os visitantes encontros e discussões sobre variados temas. Nestes casos, as obras de arte não são objetos fechados e independentes, mas constituem-se antes por um conjunto de ações do artista no espaço do museu, sendo por isso obras em processo, abertas e dinâmicas. Deste modo, todo o processo de criação e produção das obras, que tradicionalmente tem lugar num ateliê privado e isolado, é transferido para o espaço público do museu e feito coincidir com o tempo da exposição. Este tipo de prática, ao conjugar, pela presença do artista, o ateliê e o museu num mesmo lugar e num mesmo tempo, acabou não só por definir um novo modelo de exposição mas também por, consequentemente conceder ao ateliê de artista um novo papel e lugar no contexto do museu.

Este novo lugar do ateliê do artista no museu que, como se viu, pode muitas vezes coincidir com a própria presença do artista a trabalhar especificamente no espaço de exposição, relaciona-se diretamente com uma nova perspectiva do mundo da arte configurado em rede e já não hierarquicamente. Enquanto elementos de uma rede – caracteristicamente horizontal, multidirecional e recíproca – o ateliê e o museu não estão já organizados hierarquicamente, mas encontram-se ao mesmo nível (podendo até coincidir em diferentes momentos), estabelecendo assim uma relação dinâmica, flexível e informal entre si e com quaisquer outros dispositivos pertencentes à mesma rede em que o mundo da arte se organiza atualmente. Segundo esta perspectiva, as noções de ateliê privado e do artista isolado são necessariamente modificadas e expandidas, conforme explica Lane Relyea:

Being part of a network that privileges itinerancy and circulation over fixity, that diminishes hierarchies and boundaries in favour of mobility and flexibility across

a more open, extensive environment, also subordinates the studio and the individual practitioner to a general communicational demand, a decentralizing and integrative logic of interface and commensurability. Networks are both integrative and decentralizing, in that they privilege casual or weak ties over formal commitments, so as to heighten the possibility of chanced-upon links that lead outward from any one communicational nexus or group. Under such conditions both subjects and objects are obliged to shed not only pretenses to autonomy but also long-term loyalties and identifications, and instead to become more mobile [...].<sup>469</sup> (2012: 222)

Tornando-se móvel, o ateliê perde uma das suas características tradicionais – a sua fixação num local isolado – para integrar uma rede dinâmica composta por uma variedade de outros dispositivos que podem interagir com ele em diferentes momentos, sendo precisamente essas relações dialéticas entre diversos intervenientes que são cada vez mais privilegiadas na produção de obras de arte. Assim, é o ateliê que fornece ao artista os meios necessários para integrar e aparecer nessa rede: “O ateliê é agora aquele lugar onde sabemos que podemos sempre encontrar o artista quando precisamos, onde ela ou ele está sempre conectado e online, sempre acessível para e por um mundo artístico cada vez mais integrado e cada vez mais disperso” (Relyea, 2012: 222-223). Neste contexto, quando o artista se move para o museu, o seu ateliê necessariamente move-se com ele e passa a constituir-se como mediador essencial entre a sua prática e a obra de arte que é exposta, e é neste sentido que se pode também entender o museu como ateliê do artista.

De facto, de acordo com esta conceção do mundo da arte em rede, o museu adquire também uma nova dimensão e passa a integrar dispositivos que até então lhe seriam exteriores como o artista e a sua atividade, o seu ateliê. Conforme explicam Dewdney, Dibosa et al. (2013, p. 189), os museus permanecem “firmemente estabelecidos enquanto instituições singulares e delimitadas, considerados acima de

---

<sup>469</sup> “Fazer parte de uma rede que privilegia a itinerância e a circulação sobre a fixação, que diminui as hierarquias e as fronteiras a favor da mobilidade e da flexibilidade através de um ambiente mais aberto e extensivo, também subordina o ateliê e o praticante individual a uma exigência comunicacional geral, a uma lógica de interface e comensurabilidade descentralizada e integrativa. As redes são simultaneamente integrativas e descentralizadoras, no sentido em que privilegiam laços casuais ou mais fracos sobre compromissos formais, de modo a aumentar a possibilidade de ligações ocasionais que conduzem para fora de qualquer nexos ou grupo comunicacional. Sob tais condições tanto os sujeitos como os objetos são obrigados a largar não só quaisquer pretensões de autonomia mas também lealdades e identificações a longo-prazo, e em vez disso tornar-se mais móveis [...].”

tudo pelo que são [os edifícios, os objetos, os profissionais e os visitantes] em vez do que pelo que fazem.” No entanto, se se considerar o que os museus fazem deve ter-se em conta sobretudo os processos e os programas através dos quais eles são mantidos, estendidos, representados e reproduzidos: “Ao considerar tanto o que os museus são e o que fazem, uma imagem muito mais complexa e difusa emerge na qual eles são constituídos através de diferentes esferas organizacionais e operacionais, compostas por inúmeros componentes e operações” (Dewdney, Dibosa et al., 2013: 189). O conceito de *distributed museum* [museu distribuído] avançado por estes autores pretende precisamente ilustrar essa dimensão em rede, relacional, híbrida e performativa que cada vez mais caracteriza o museu contemporâneo. E é neste contexto que se pode integrar o ateliê de artista enquanto um dispositivo pertencente a essa mesma rede e que por isso mesmo pode manter uma relação dinâmica, fluida e por vezes de coincidência com o museu, como se referiu atrás.

Os exemplos apresentados de seguida procuram ilustrar diferentes modalidades dessa coincidência entre o ateliê e o museu através do artista que move o seu processo de trabalho para o espaço de exposição. Como se verá, essa mobilidade do artista para o museu pode concretizar-se de diversas formas, mas todas têm em comum o facto de, ao transferirem muitos dos processos da produção das obras de arte para o museu serem os próprios artistas a promover uma integração do seu ateliê (que materializa e simboliza precisamente essa prática artística) no espaço de exposição. Por sua vez, isto só é possível com a abertura do museu não só às novas práticas artísticas mas sobretudo, e cada vez mais, aos próprios artistas e aos seus processos de criação e produção, que passam a fazer parte de novos modelos de exposição das obras de arte promovidos por muitas instituições dedicadas à arte contemporânea. Referindo-se precisamente à crescente importância do papel do artista e dos seus processos de trabalho na atividade expositiva do museu, Newhouse afirma:

Much post-studio art – art that disregards the traditional notions of medium specificity – exists by virtue of its installation. The display conditions of this type

of work are determined by the artist [...], and artist of all types increasingly participate in the installation of their creations.<sup>470</sup> (2006: 275)

De facto, numa constante procura de contrariar a separação tradicional da obra de arte do seu lugar original – o ateliê – para um outro lugar – o museu –, desde meados do século XX que os artistas multiplicam os esforços para reduzir o espaço e a distância entre a criação/ produção e a exposição das obras de arte. As práticas como a performance, a instalação ou a *land art*, por exemplo, constituem “modos de transportar o ateliê para o espaço público e associar o espaço de produção ao da difusão, de levar o espetador a partilhar o processo e as etapas da jornada criativa entendida como parte integrante do trabalho” (Lacroix, 2006: 33). Os museus, por sua vez, procurando constantemente manter-se atuais e acolher as práticas artísticas mais recentes, cada vez mais se abrem aos processos de trabalho dos artistas através de diferentes modalidades de integração ou interação com o ateliê, como se tem vindo a definir até aqui: multiplicam-se as reconstruções temporárias de ateliês de artistas nos espaços do museu; muitos artistas começam, desde os anos 1960 e 1970, a adotar algumas estratégias dos museus e das exposições e a integra-las nas suas obras, “reduzindo o espaço que separa o produto artístico da sua apresentação pública e receção”; e cada vez mais frequentemente os museus, galerias e centros de arte convidam os artistas a desenvolver temporariamente o seu ateliê – ou seja, um projeto artístico – especificamente nos seus espaços, multiplicando-se assim os simpósios, as residências artísticas e as exposições “evolutivas” onde os artistas podem trabalhar em interação com os visitantes (Lacroix, 2006: 33-34). Neste processo, é através da presença do artista no museu, transformando-o no seu ateliê, que este adquire uma nova função na mediação da obra de arte, essencial não só para a sua produção, mas também receção e compreensão. Esta deslocação efetiva do ateliê para o museu tem, assim, adotado diferentes modalidades que se exemplificam com os casos mapeados de seguida.

---

<sup>470</sup> “Muita da arte *post-studio* – arte que ignora as noções tradicionais da especificidade do *medium* – existe em virtude da sua instalação. As condições de exposição deste tipo de obras são determinadas pelo artista [...], e artistas de vários tipos cada vez mais participam na instalação das suas próprias criações.”



## RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS NO MUSEU

Paula Rego na National Gallery, Londres, 1989-1990

Pedro Cabrita Reis no Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006

*Back in five minutes*, Museo del Barrio, Nova Iorque, 2005-atualidade

This need for museums to review their conventional presentation and interpretation methods and to develop fresh initiatives has led to active collaborations where practicing artists have been invited to curate exhibitions and advise on matters of display. [...] This approach is a two-way process in which museums offer contemporary artists challenging alternative venues and contexts to the “white cube” environment, while artists provide museums with a means of reactivating their collections and attracting new audiences. The involvement of major public museums with living artists has evolved naturally from a tradition of the artist-in-residence, and artists might be commissioned to create a work inspired by a specific painting or invited to select and comment on their favorite works in a particular collection.<sup>471</sup>

(Putnam, 2009: 31-32)

Umas das modalidades mais comuns da participação do artista na concretização da sua própria obra no espaço de exposição são as residências artísticas, promovidas por muitos museus e outras instituições dedicadas não só à arte (antiga, moderna ou contemporânea), como à ciência ou a outra área de estudo. De um modo geral, e apesar de poderem assumir diferentes tipologias, as residências permitem ao artista deslocar o seu ateliê (físico ou simbolizado pelo seu processo de trabalho) para o museu durante um determinado período de tempo para aí trabalhar especificamente num projeto de acordo com a proposta da instituição:

---

<sup>471</sup> “A necessidade dos museus em rever os seus métodos convencionais de apresentação e interpretação e em desenvolver novas iniciativas levou a colaborações ativas onde artistas foram convidados para comissariar exposições e aconselhar sobre questões de exposição. [...] Esta abordagem é um processo de dois sentidos no qual os museus oferecem aos artistas contemporâneos locais e contextos desafiantes e alternativos ao ambiente do white cube, enquanto os artistas propiciam os museus meios de reativar as suas coleções e atrair novos públicos. O envolvimento de grandes museus públicos com artistas vivos evoluiu naturalmente a partir da tradição da residência de artista, e o artista pode ser comissariado para criar uma obra inspirada por uma pintura específica ou convidado a selecionar e comentar sobre os seus trabalhos favoritos numa dada coleção.”

There's nothing "usual" about an artist residency. Each year, droves of artists undergo these rite-of-passage programs, taking weeks or months (sometimes even years) to transplant their artmaking practices to remote studios or isolated cabins, to a neighborhood art space or a major museum, to a desert bungalow or a lakeside campus reminiscent of a summer sleepaway camp. Residencies are incubators for productivity, but also opportunities for funding, forging relationships, and perhaps most importantly, finding inspiration. As with most aspects of the art world, "one-size-fits-all" is not a term that can be applied here.<sup>472</sup> (Lesser, 2016)

No caso específico das residências artísticas em museus, elas assumem diversas características, dependendo do objetivo da instituição em causa: podem incluir um ateliê privado, reservado ao artista para trabalhar e criar obras específicas inspiradas em peças pertencentes ao museu; podem não promover a criação de qualquer obra material, mas antes ter como objetivo desenvolver um diálogo presencial entre o artista convidado pela instituição e o público; ou podem consistir num convite ao artista para elaborar uma exposição com as obras das coleções do museu, entre muitas outras possibilidades. Em última instância, muitas das residências artísticas mais recentes identificam-se com aquela modalidade de exposição de arte contemporânea como um laboratório, onde a atividade no ateliê é institucionalizada e exposta, valorizando-se o processo em detrimento da obra de arte independente e finalizada, como se verá a seguir com os casos de Pedro Cabrita Reis (n.1956) na Fundação Caloutse Gulbenkian ou ainda mais especificamente com o programa de residências do *Museo del Barrio*.

Tratando-se de um programa bem estruturado e com os objetivos bem definidos, as residências artísticas têm a capacidade de promover interessantes diálogos entre o artista e o museu, com reconhecidas vantagens para ambos. O museu contribui para o desenvolvimento do conhecimento acerca de algum aspeto da sua atividade, do seu acervo ou de uma obra em particular, ativando novas perspectivas sobre a coleção ou mesmo sobre os espaços expositivos, e cativando novos públicos, ao mesmo tempo que

---

<sup>472</sup> "Não há nada de "normal" sobre uma residência de artista. Anualmente, bandos de artistas participam nos ritos de passagem destes programas, tomando semanas ou meses (por vezes anos, até) para transplantar as suas práticas artísticas para ateliês remotos ou cabanas isoladas, para um espaço artístico do bairro ou um museu principal, para um bungalow no deserto ou um campus à beira do lago reminiscente de um acampamento de verão. As residências são incubadoras para a produtividade, mas também oportunidades para financiamento, para a criação de relações, e talvez mais importante, para encontrar inspiração. Assim como a maior parte dos aspetos do mundo da arte, "tamanho único" não é um termo que possa ser aplicado aqui."

fomenta novas ideias, e eventualmente também a criação de novas obras que podem passar a integrar a sua coleção. Por sua vez, o artista obtém um acesso especial à coleção e às atividades desenvolvidas no e pelo museu, o que lhe permite contribuir com uma perspectiva exterior e inovadora sobre alguns aspetos do funcionamento da instituição. Para além disso, obtém apoio para a criação de novas obras e estabelece uma relação de proximidade com os visitantes, abrindo o seu processo de trabalho a uma audiência mais vasta, o que poderá contribuir para um aprofundamento do conhecimento acerca da sua obra e da sua prática artística, o que por sua vez motiva também a visita de novos públicos ao museu, cativados pelas novas experiências que estas residências artísticas podem proporcionar.

Criticized for having a rigid structure and for being out of touch with the real world, traditional museum can, by adopting an enlightened approach, become more of a laboratory for experimentation. Using its institutional power, the museum forms the ultimate arena for artistic discourse with the recognition that art is a dynamic force, continually in a state of flux.<sup>473</sup> (Putnam, 2009: 33)

Um exemplo pertinente de uma modalidade de residência artística mais tradicional é o programa de residências *Associate Artist Scheme*, promovido pela National Gallery, Londres, desde 1989. Inserido nos Serviços Educativos (que trabalham com um público mais próximo da arte contemporânea), este programa contribui para a política educativa e expositiva do museu, e é estabelecido em diálogo com o Departamento de Exposições que concebe a exposição final das obras produzidas durante as residências. Não tendo como objetivo incorporar novas obras nas coleções do museu este programa pretende antes potenciar a produção de novos trabalhos de arte contemporânea a partir da observação e reflexão dos artistas atuais sobre as obras dos mestres da pintura europeia anteriores a 1900.<sup>474</sup> Este programa consiste, assim, em residências de dois anos durante os quais o artista convidado recebe um espaço de ateliê que deve usar para desenvolver um trabalho novo que se relacione com a temática de

---

<sup>473</sup> “Criticado por ter uma estrutura rígida e por estar desenquadrado do mundo real, o museu tradicional pode, ao adotar uma abordagem esclarecida, tornar-se um laboratório para experimentação. Usando o seu poder institucional, o museu forma a arena final para o discurso artístico com o reconhecimento de que a arte é uma força dinâmica, continuamente num estado de fluxo.”

<sup>474</sup> <https://www.nationalgallery.org.uk/learning/associate-artist-scheme/about-the-scheme/about-associate-artist-scheme>

um conjunto de obras escolhidas por si entre o acervo do museu. O ateliê no museu passa a ser o espaço de trabalho do artista, enquanto que as galerias de exposição permanente “são o palco da reflexão e investigação do trabalho que se propõe[m] desenvolver” (Dias, 2008: 39-40). Com um ateliê à sua disposição durante todo o período da residência, o artista deve, por sua vez, estar disponível para o abrir ao público pelo menos uma vez por semana. Esta abertura do ateliê ao público potencia uma relação de proximidade com os visitantes, diferente de outros tipos de comunicação tradicionalmente utilizados pelo museu.

A existência de um ateliê no museu e a consequente presença do artista possibilita assim um contacto direto deste com o público, que pode colocar questões ou estabelecer um diálogo presencial sobre a prática e o processo de produção e criação da obra. Simultaneamente, no caso específico das residências na National Gallery, o contacto propiciado entre o público e o artista contribui também para novas leituras sobre as obras pertencentes ao museu e escolhidas como ponto de partida para o desenvolvimento de novos trabalhos. No final de cada residência é realizada uma exposição onde as obras de arte contemporânea são expostas lado a lado com as obras históricas que as inspiraram. O museu, abrindo-se enquanto ateliê do artista, possibilita assim um diálogo claro entre diferentes gerações de artistas e períodos artísticos e históricos que naturalmente contribui para o enriquecimento da percepção e do conhecimento dos visitantes quer sobre as obras históricas da coleção do museu, quer sobre as possibilidades da arte contemporânea naquele contexto.

Paula Rego foi a primeira artista residente deste programa da National Gallery. Com uma obra que desde cedo se baseia na transposição de histórias conhecidas (religiosas ou populares) para um mundo atual caracterizado por personagens e temas criados pela própria pintora a partir das suas experiências pessoais, a sua escolha não foi uma surpresa, acabando por estabelecer desde início o sucesso daquele programa de residências artísticas. No seu ateliê no museu, Paula Rego trabalhou em telas de grandes dimensões que “descrevem narrativas que deram a conhecer as emoções e questões da artista numa observação constante entre os elementos da pintura das coleções da

National Gallery com os seus trabalhos” (Dias, 2008: 75). Assim, todas as obras criadas especificamente naquele ateliê, intituladas, no seu conjunto, *Tales from the National Gallery*, desenvolveram-se a partir da reflexão presencial da artista sobre vários elementos que caracterizam as pinturas expostas na National Gallery, como por exemplo as várias representações de santos, que Rego explora em *Crivelli's Garden*,<sup>475</sup> ou a questão da predominância da autoria masculina na arte europeia, que a artista toma como tema central em *Time-Past and Present*, realizada a partir da reflexão sobre a pintura *Visão de São José*, de Philippe de Champaigne (Dias, 2008: 41-44).

Considera-se esta residência mais tradicional no sentido em que não foi o ateliê no museu ou o facto de a artista trabalhar especificamente naquele espaço que definiu as características da obra final, mas sim a inspiração em alguns quadros da National Gallery, o que poderia acontecer exatamente do mesmo modo se o ateliê se situasse fora do museu. O facto de o ateliê concedido à artista continuar a ser um espaço privado no interior do museu (e não ser, por exemplo, o próprio espaço de exposição a constituir-se como o ateliê) também não alterou muito os processos de trabalho de Paula Rego: as obras produzidas, embora com inspiração direta em algumas pinturas da National Gallery e nesse sentido especificamente ligadas ao museu, são obras independentes, que poderiam ter sido criadas em qualquer outro lugar, e que depois da sua concretização e primeira exposição, seguiram um caminho idêntico a muitas outras obras da artista criadas no seu ateliê pessoal. E mesmo a abertura do ateliê ao público em dias específicos não se distancia muito da possibilidade, por exemplo, da artista abrir esporadicamente o seu ateliê pessoal a visitas exteriores, como em alguns momentos da sua carreira terá acontecido. Nestes casos, as visitas nunca são espontâneas, e por isso mesmo o acesso que o visitante tem à obra “em processo” no ateliê e às rotinas de trabalho da artista é necessariamente predeterminado e não se pode entender como esclarecedor da prática comum do artista em questão.

Talvez de modo a aproximar mais os visitantes desse processo específico de trabalho no ateliê da National Gallery e a promover uma compreensão mais completa da

---

<sup>475</sup> Este mural foi a única obra que, em 1990, depois da residência de Paula Rego, passou a fazer parte da coleção da National Gallery, encontrando-se desde então em exposição no restaurante do museu e mantendo-se como uma espécie de lembrança da importância da coleção do museu para a arte e artistas contemporâneos (2006: 6).

inspiração por detrás da obra final, o último artista residente deste programa, George Shaw (n. 1966), documentou em filme os dois anos da sua residência (de 2014 a 2016), apresentando-o na exposição final junto das obras produzidas durante esse período. O artista procurou assim aprofundar ainda mais a compreensão dos seus processos de trabalho, mostrando o progresso das diferentes obras ali criadas e guiando o espetador pelas pinturas da National Gallery que mais o inspiraram. De certo modo pode entender-se este filme como uma modalidade de integração do ateliê no museu complementar à própria residência artística.

Um exemplo de outra vertente desta mesma situação das residências artísticas no museu pode ser o projeto de Pedro Cabrita Reis para a comemoração dos 50 anos da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2006. Convidado a realizar uma intervenção específica para a grande nave do CAM (uma área de 1590 m<sup>2</sup> que até então nunca tinha sido ocupada pela obra de um só artista) Cabrita Reis deslocou-se durante cerca de dois meses para o espaço do museu, usando-o simultaneamente como ateliê e matéria de trabalho:

Pedro Cabrita Reis chegou nos últimos dias de Julho, iniciando então o seu trabalho nesse enorme espaço, num primeiro momento vazio, de constante experimentação. Sucederam-se formas, disposições, paisagens e arquitecturas, numa espécie de voragem caleidoscópica. O artista trabalhou em permanente entrega à obra, criando, destruindo, e recriando, quase como um ritual. [...] dia 20 de Setembro, [...] deu por terminado o projecto *Fundação*, tanto quanto se possa dizer de uma obra assim que encontrou a sua forma definitiva. (Molder, 2006: [8])

Assim, durante o período de criação e produção da obra, intitulada *Fundação*, o artista trabalhou no museu como se este fosse o seu ateliê, utilizando o espaço e os materiais disponíveis, e experimentando diferentes formatos, com os avanços e retrocessos inevitáveis em qualquer prática artística. Sem um plano pré-estabelecido, Cabrita Reis trabalhou especificamente com um grande conjunto de objetos provenientes do acervo, do depósito e do arquivo da FCG (um busto de Canova e uma

pintura atribuída a Corot;<sup>476</sup> blocos de mármore que tinham tido uma função específica na instituição; tábuas de soalho; secretárias; alcatifa; ou estruturas metálicas) a que se juntaram outros elementos levados do ateliê pessoal do artista. Para além disso, antes de iniciar a construção da obra propriamente dita, esvaziou todo o piso térreo do CAM, retirando todos os acrescentos que ao longo do tempo foram “escondendo a sua estrutura original – paredes divisórias, obstrução das janelas e revestimentos da parede lateral e outras instalações” (Schwarz, 2006: 15).

Apesar de se tratar de um projeto comemorativo do aniversário da FCG, Cabrita Reis não pretendeu fazer uma “arqueologia” do espaço ou evidenciar as suas utilizações anteriores mas, como explica Dieter Schwarz, “clarifica a situação para poder desenvolver nela a sua construção, sem deixar de aproveitar o que se lhe oferece” (2006: 15). Neste sentido, a ligação com a Fundação não é imediatamente perceptível, pois os objetos utilizados não têm qualquer função documental nem pretendem ser testemunhos da existência e da atividade da instituição ao longo dos anos: “O processo de trabalho de Cabrita Reis caracteriza-se por aproveitar o que encontra num determinado lugar, começando por aí a sua construção” (Schwarz, 2006: 15).

Ao contrário, por exemplo, da residência artística de Paula Rego na National Gallery, aqui o artista não recebeu um ateliê privado no interior da instituição para realizar uma obra inspirada pela sua coleção, mas foi-lhe antes aberto todo um espaço expositivo para que o utilizasse enquanto espaço de criação de uma obra que tivesse como ponto de partida quaisquer elementos da Fundação colocados à sua disposição. Neste contexto, o processo de produção e construção da obra passa a fazer parte integrante dela, e durante todo o período em que Cabrita Reis trabalhou no piso térreo do CAM os visitantes eram convidados a assistir presencialmente ao processo de trabalho. Este aspeto ganha ainda mais relevância se se tiver em conta que dada a dimensão e as características de uma obra deste tipo, o importante não é o “trabalho de mão” do artista, mas antes as suas indicações para a configuração de uma obra que, apesar de ter sido criada por si, foi produzida no local por um conjunto de assistentes

---

<sup>476</sup> *Hermes da Vestal Tucia*, Antoni Camova (1757-1822), Roma, 1818-1819, mármore, 50x34x24,8 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, inv. 2214; *Arredores de Douai*, atribuído a Jean-Baptiste Corot (1796-1875), França, 2ª metade do século XX, óleo sobre tela, 31x45 cm, Lisboa Museu Calouste Gulbenkian, inv. 321.

especializados que montaram e desmontaram os diversos objetos e elementos dispersos. Como se viu atrás, o termo *produção* e a ideia da obra de arte como projeto ganham um novo significado no contexto da arte contemporânea, substituindo muitas vezes o de *criação*, e esta obra de Cabrita Reis exemplifica bem essa dimensão projetual que adquirem muitas obras de arte contemporânea em que os meios de difusão se tornam os meios de manifestação (Clouteau, 2009: 2), ou seja, em que o museu se constitui como o único lugar de materialização da obra de arte:

Ainda que no fim se chegue a uma versão definitiva, o processo de trabalho tornado visível permanece um elemento constitutivo e inalienável da obra, já que a montagem de elementos dispersos não obedece a nenhum princípio, atém-se apenas à observação de factos determinados pela improvisação. A situação criada pela junção de elementos diversos e de diversas dimensões é absolutamente imprevisível [...] porque só no espaço real se torna visível quais as constelações que, a partir de diferentes pontos de vista, se afirmarão como definitivas. (Schwarz, 2006: 12-13)

Mesmo depois de dar a obra por finalizada, Cabrita Reis pretendeu evidenciar a visualidade da sua construção, deixando por isso visíveis os vestígios do trabalho e da montagem que se transformaram em “momentos do quadro, tal como outros materiais e suas qualidades, nomeadamente a cor e a textura das superfícies” (Schwarz, 2006: 17). Para apreender e compreender a totalidade da obra finalizada era necessário deambular peço espaço, apreendendo os momentos de observação isolada ou de visão de conjunto característicos da obra.

Uma característica essencial opõe este exemplo à residência artística anterior mais tradicional: o tempo ou a duração da obra de arte criada especificamente no museu. No caso das obras produzidas por Paula Rego durante os dois anos de trabalho no ateliê da National Gallery, depois de ali expostas pela primeira vez elas tornaram-se independentes seguindo o percurso de qualquer obra de arte tradicional. *Fundação* de Pedro Cabrita Reis, pelo contrário, apenas teve a duração da sua exposição (que inclui o



processo da sua produção e montagem), desmontando-se posteriormente e não se repetindo desde então.<sup>477</sup>

Se a deslocação do processo de trabalho de Pedro Cabrita Reis para o CAM teve um carácter esporádico no contexto da programação da FCG, há casos em que o museu assume estas residências como parte integrante e permanente do seu programa expositivo. Um exemplo é *Back in Five Minutes*, o programa de residências instituído pelo Museo del Barrio, em Nova Iorque, desde 2014, que promove uma integração efetiva do trabalho do artista no espaço de exposição. Aberto a todos os artistas com descendência porto-riquenha, latino americana, latina ou caraíba, residentes na área metropolitana de Nova Iorque (em linha com a missão do museu, que é apresentar e preservar a arte e a cultura dos artistas porto-riquenhos e latino americanos a viver em Nova Iorque), este programa tem como objetivo promover e educar para as práticas artísticas de jovens emergentes destas nacionalidades, fornecendo-lhes um espaço de ateliê no interior das galerias do museu. Pretende-se que cada participante selecionado crie um novo trabalho numa área normalmente usada para a exposição de obras de arte finalizadas, trabalhando especificamente nesse lugar durante todo o período da residência e promovendo simultaneamente qualquer atividade performativa que informe sobre o seu processo de trabalho e a sua prática artística. Ou seja, o artista desloca-se para o museu e o espaço de exposição torna-se o seu ateliê durante todo o período da residência/ exposição. Esta contínua presença do artista no espaço de exposição transforma toda a residência numa obra de arte em si mesma, conjugando num mesmo espaço e tempo – o da exposição – o artista, o seu ateliê e o museu.

O próprio museu estabelece um calendário rigoroso para a presença (e trabalho) do artista: “Espera-se que os artistas usem o seu ateliê durante o mínimo de quinze horas por semana. O ateliê está apenas disponível às quartas, quintas, sextas-feiras e sábados, das 11h às 18h. Durante estas horas de abertura o público terá acesso ao ateliê [...] e poderá observar os artistas enquanto trabalham” (2014a: 1). Como o espaço

---

<sup>477</sup> Este aspeto relaciona-se diretamente com as obras de arte *site-specific* que, como já se referiu, reclamam para si a especificidade do lugar (com todos os seus atributos físicos, simbólicos, históricos, sociais, etc.) como elemento essencial e intrínseco à obra de arte, o que a torna irrepetível, pelo menos com as mesmas características, num outro lugar diferente.

público de exposição se transforma em ateliê, é assim incentivada a interação espontânea entre o artista e os visitantes do museu, num diálogo que pretende informar e sensibilizar o público para as práticas artísticas mais recentes, abrindo-as, juntamente com o próprio museu, à comunidade.

CORIN HEWITT

*Seed Stage* (2008-2009)

Whitney Museum of American Art, Nova Iorque

Les artistes créent des œuvres non plus seulement *pour* les musées, mais *dans* les musées [...]. En produisant *in situ*, l'artiste devient un médiateur irremplaçable pour toute exposition de son œuvre.<sup>478</sup>

(Rodriguez, 2002: 134)

Um exemplo daquela *atividade de ateliê institucionalizada*, que tem sido citado na literatura específica, é a obra *Seed Stage* de Corin Hewitt (n. 1971), instalada no *Whitney Museum of American Art*, Nova Iorque, de 3 de outubro de 2008 a 4 de janeiro de 2009. Numa das galerias do museu (a Anne & Joel Ehrenkrang Lobby Gallery) o artista criou uma estrutura retangular que albergava no seu interior um espaço de trabalho ao qual apenas ele tinha acesso. Construído como uma sala no interior de uma sala, foi deixado um corredor estreito entre a estrutura e as paredes da galeria, que permitia aos visitantes circundar o espaço e espreitar para a atividade do artista no interior através dos cantos da estrutura que eram abertos, ou direcionar o seu olhar para as obras fotográficas que o artista ia selecionando e emoldurando para serem expostas nas paredes exteriores. Durante todo o período da exposição o artista deslocava-se para o museu às sextas-feiras, sábados e domingos, usando esse espaço de ateliê para trabalhar à vista de todos os visitantes que decidissem espreitar pelas aberturas verticais nos cantos do ateliê. Num constante processo de transmutação, Hewitt manipulava os diversos materiais existentes no espaço (desde alimentos até impressões de fotografias tiradas no momento), questionando assim a autonomia da obra de arte, e esbatendo e

---

<sup>478</sup> “Os artistas criam as obras não só para os museus, mas nos museus [...]. Ao produzir *in situ*, o artista torna-se um mediador insubstituível para toda a exposição da sua obra.”

tornando contínuas as oposições tradicionais entre “ateliê e museu, interior e exterior, público e privado, orgânico e inorgânico, original e réplica, produção e consumo, arte e vida” (Relyea, 2010: 344):

Inside what might be thought of as the architectural “core” of the project, the artist carried on his daily activities, eating, reading, cooking, moving objects about, storing them or retrieving them, arranging and photographing them in a kind of continuous puttering. He also tended boxes of worm-filled compost, grew vegetables from the seeds of those he’d eaten, and returned leavings (fruit skins as well as photographs) to the boxes of mulch. These activities in turn yielded photographs of maquettes made with food-stuffs and modeling putty and anything else at hand. The latter images, at least those that survive, serve as documentary residue of the piece itself. Scattered around the periphery of the galley, the photographs functioned both as the “fruit” of the labors taking place inside the studio and as “seeds”, inasmuch as they were as often as not returned to that space to be rephotographed or bottles or mulched, serving, by implication, as the visual ground for new elements.<sup>479</sup> (Rodenbeck, 2010: 336-337)

Para Rodenbeck, esta instalação apresentou-se como uma “rara reconfiguração da relação entre o trabalho do artista no ateliê e o lugar de exposição” (2010: 336), e pode ser considerada como um exemplo da exploração do ateliê enquanto um “espaço generativo,” uma prática que, ainda segundo a autora, se materializa sobretudo na forma de projetos em processo, como este de Hewitt, que “abordam com uma dissimulação intencional os esforços pessoais, a obscuridade e a absoluta obstinação do trabalho criativo que [muitas] obras *post-studio* tendiam a ignorar” (2010: 339). Ao contrário de alguns exemplos de obras *relacionais*<sup>480</sup> (como por exemplo o trabalho de Rikrit Tiravanija, já referido atrás) que apesar de também valorizarem o processo do trabalho em detrimento de uma obra de arte fechada e isolada promovem uma participação ativa dos visitantes da exposição como elemento integrante da própria obra de arte, os

<sup>479</sup> “No interior do que pode ser considerado como o “núcleo” arquitectónico do projeto, o artista realizava as suas atividades diárias, comendo, lendo, cozinhando, movendo objetos, armazenando-os ou recuperando-os, organizando-os e fotografando-os numa espécie de arrumação contínua. Também cuidava de caixas de composto cheias de vermes, cultivava vegetais a partir das sementes daqueles que ia comendo, e devolvia os restos (cascas de fruta e também fotografias) às caixas de adubo. Estas atividades, por sua vez, permitiam-lhe realizar fotografias de maquetes feitas com alimentos e massa de modelagem e qualquer outro material à mão. As últimas imagens, pelo menos aquelas que sobreviveram, servem como resíduo documental da própria obra. Espalhadas ao redor da periferia da galeria, as fotografias funcionavam como o “fruto” dos trabalhos que aconteciam no interior do ateliê, e como “sementes”, na medida em que eram frequentemente retornadas àquele espaço para serem refotografadas ou trituradas servindo, por implicação, como a base visual para novos elementos.”

<sup>480</sup> Para mais sobre a “estética relacional” ver, entre outros: Bishop (2004) e Bourriaud (2002).

exemplos do ateliê exposto enquanto um espaço generativo não pretendem ativar a participação do público. Ou seja, ao mover para o museu a sua prática artística através da criação ou recriação de um ateliê enquanto elemento ativo de uma exposição (que passa a constituir-se, como se viu, como uma *prática de ateliê institucionalizada*), muitos artistas estabelecem um outro tipo de relação com os visitantes, que não os pretende assumir como colaboradores (*relational participants*) mas antes, na maior parte das vezes – e a obra *Seed Stage* é um claro exemplo disso – como *voyeurs* de um processo de criação de que não fazem parte, apesar de estarem nele inevitavelmente implicados pela sua presença no mesmo espaço (Rodenbeck, 2010: 340). Por sua vez, isto relaciona-se inevitavelmente com os questionamentos de Bruce Nauman acerca da atividade no ateliê e sobre quais as funções e o papel deste espaço na produção de uma obra de arte:

If you see yourself as an artist and you function in a studio and you are not a painter, if you don't start out with a canvas, you do all kinds of things – you sit on a chair or pace around. And then the question goes back to what is art? And art is what an artist does, just sitting around in his studio.<sup>481</sup> (Bruce Nauman, citado em Bruggen, 1988: 14)

Mas enquanto Nauman, como se viu atrás, transpõe o seu ateliê para o espaço de exposição através de obras de arte que documentavam uma qualquer atividade do artista no espaço, ou mesmo a atividade no ateliê “vazio”, Hewitt move-se ele próprio com o seu ateliê para o museu, levando esses questionamentos mais além ao coloca-los perante os visitantes, diretamente no espaço de exposição que passa a ser o espaço de criação e produção de trabalho. Deste modo, é a própria prática artística que se expõe no museu, mediada pelo ateliê enquanto lugar de uma atividade que, em última instância pode ou não levar à criação de um objeto artístico, mas que gera sempre um questionamento (no próprio artista, enquanto elemento central desta mobilidade do ateliê, mas também nos visitantes do museu) sobre os papéis destes dispositivos no contexto da produção e da exposição da arte contemporânea.

---

<sup>481</sup> “Se te vês como um artista e funcionas num ateliê e não és um pintor [...], fazes todo o tipo de coisas – sentas-te numa cadeira ou andas por lá. E então volta a questão sobre o que é a arte? E arte é o que um artista faz, apenas estar sentado pelo ateliê.”

SARKIS

*L'Atelier depuis 19380* (1994-atualidade)

*Musée d'art moderne et contemporain* (MAMCO), Genebra, Suíça

What creative influence can the museum have on the artist and what can the creative artist contribute to the functioning of the museum?<sup>482</sup>

(Read, 1954: 289)

*L'Atelier Depuis 19380*, do artista arménio nascido na Turquia e residente em Paris, Sarkis Zabunyan (n.1938), é um exemplo da mobilidade do ateliê para o museu que possui algumas características particulares que permitem refletir sobre uma modalidade diferente da integração do espaço de criação no espaço de exposição através da coincidência de ambos. Por um lado, o museu incentivou a prática do artista, ao permitir a sua expansão para um novo espaço de criação, como se verá, e por outro, o artista contribui direta e continuamente, desde a formação do museu, para a sua coleção, para o seu programa expositivo e para a ativação de novas perspetivas e leituras da sua obra. É a presença do artista que confere ao ateliê uma dinâmica de produção, que não se relaciona tanto com um ateliê como laboratório de experimentação de ideias – como, segundo Rodriguez, pode ser visto o ateliê privado de Sarkis em Paris (2010: 126 e 129) – mas antes como um *ateliê obra de arte* semelhante ao de Brancusi, onde o artista controla todos os parâmetros de apresentação das obras ali presentes. De facto, este ateliê possui um título e pertence à coleção de um museu onde se encontra exposto em permanência, o que lhe confere características de uma obra de arte. Por outro lado, ele não é apenas o contentor de objetos, mas sim um elemento ativo no interior do qual as obras expostas completam a sua compreensão enquanto um projeto artístico em continuidade com toda a prática (artística e expositiva) de Sarkis. É neste sentido que se entende este como um exemplo não só de uma vertente atualizada do ateliê enquanto obra de arte, mas também daquela modalidade de exposição atual que Rodenbeck (2010: 336-337) designa como *generativa*, relacionada aqui diretamente com a mobilidade do artista e do seu ateliê para o museu. Como se verá, foi a partir de

---

<sup>482</sup> “Que influência criativa pode ter o museu no artista e com o que pode o artista criativo contribuir para o funcionamento do museu?”

um diálogo próximo entre o MAMCO (o seu diretor) e o artista que o ateliê foi criado no espaço expositivo como modo de contextualizar não só as obras de arte de Sarkis pertencentes à coleção e esporadicamente expostas junto ao ateliê, mas sobretudo a prática do artista que desde 1994 se expandiu e moveu para um novo ateliê localizado num museu.

Desde a abertura do MAMCO, em 1994, que Sarkis possui um espaço em permanência no museu, o que se relaciona diretamente com as características atípicas daquela instituição, formada a partir de um diálogo próximo entre o seu fundador e os artistas em torno da criação de um número significativo de espaços monográficos. Rodriguez explica:

Fondé en 1994 dans un ancien édifice industriel, le Musée d'art moderne et contemporain de Genève est une création de Christian Bernard. Deux idées essentielles liées à sa fondation sont à l'origine de l'exposition de l'œuvre de Sarkis: la volonté d'une "variation des types d'espaces et d'accrochages évoquant l'histoire du musée et des styles d'exposition (de l'appartement du collectionneur au plateau brut du loft, en passant par la boîte blanche ("white cube"), la cellule, l'atelier, l'entrepôt, etc.)", ainsi que "l'insistence sur les espaces dévolus à des présentations monographiques durables [...] [avec la] gestion évolutive, par les artistes eux-mêmes, de leurs espaces monographiques. Le directeur souhaite créer un musée différent à cause du décalage qu'il a remarqué entre les pratiques artistiques depuis les années 1960 et l'offre muséographique. Par conséquent, pour un musée d'art contemporain qui travaille avec des artistes vivants, Christian Bernard pense à une institution expérimentale qui juxtaposerait au sein d'un même lieu différents modes d'accrochage. [...] Pour ce faire, il fait appel à son vaste réseau d'artistes et de collectionneurs afin de constituer la collection du Mamco. Celle-ci n'est pas pour autant immobile dans les salles. Les espaces monographiques évoluent selon des temporalités différentes, si bien que le musée fait l'objet de mouvements constants, sans compter que les espaces temporaires et permanents se jouxtent dans l'institution. C'est dans ce cadre que Christian Bernard engage une discussion avec Sarkis.<sup>483</sup> (2010: 124-125)

---

<sup>483</sup> "Fundado em 1994 num antigo prédio industrial, o Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Genebra é uma criação de Christian Bernard. Duas ideias essenciais ligadas à sua fundação estão na origem da exposição da obra de Sarkis: o desejo de uma "variação dos tipos de espaços e confrontos evocando a história do museu e os estilos de exposição (do apartamento do colecionador ao plano bruto do loft, passando pela caixa branca ("white cube"), a célula, a ateliê, o armazém, etc.)", bem como "a insistência nos espaços dedicados a apresentações monográficas duradouras [...] [com uma] gestão evolutiva, feitas pelos próprios artistas, dos seus espaços monográficos. O diretor pretendia criar um museu diferente devido à discrepância que encontrava entre as práticas artísticas desde a década de 1960 e a oferta museográfica. Consequentemente, para um museu de arte contemporânea que trabalha com artistas vivos, Christian Bernard imagina uma instituição experimental que justaponha no mesmo lugar diferentes modos de montagem e exposição. [...] Para fazer isso, usa a sua vasta rede de contactos de artistas e colecionadores para

De facto, de acordo com Christian Bernard, o primeiro diretor do MAMCO em funções até 2015, o ateliê de Sarkis (ou os diferentes ateliês de trabalho que possui na França, Suíça e Turquia) é essencial na prática do artista, sendo o lugar onde armazena os elementos que constituem o “núcleo duro” da sua obra. As suas exposições não são mais do que dilatações desse núcleo, e o artista adapta e desenvolve as suas instalações numa relação próxima com o espaço de exposição que transforma temporariamente no seu ateliê, inserindo assim este dispositivo numa continuidade com a totalidade da sua prática (Gauville e Lebovici, 2004: s/p). Depois de saírem para uma exposição temporária, as obras retornam ao ateliê não para serem armazenadas mas para continuarem a sua existência “numa imensa assemblagem, desenvolvendo ligações e trocas com outras obras e com os objetos ali acumulados” (Rodriguez, 2010: 125). Neste aspeto Sarkis insere-se na linha dos artistas para quem o ateliê constituiu um prolongamento da obra de arte, como Brancusi ou Mondrian, por exemplo (Rodriguez, 2010: 125). É neste contexto que Sarkis é convidado por Bernard a desenvolver no MAMCO um meio de produção único, instalando aí um “ateliê de viagem” (expressão que o então diretor usou pela primeira vez em 1994 para se referir ao espaço de Sarkis no museu), onde uma ou duas vezes por ano o artista passa algumas temporadas a trabalhar.

O ateliê, intitulado *L’Atelier depuis 19380*, é desde 1994 indissociável do museu (Rodriguez, 2010: 126): a) no seu conceito, porque se relaciona com a ideia original do diretor em expor o ateliê como um dos espaços dos artistas onde a criação e a produção das obras de arte se desenvolve; b) e na sua materialização, na medida em que se inscreve na divisão dos planos do edifício original em células modulares imaginada por Bernard. Sarkis diminuiu o tamanho do espaço que lhe foi concedido através da criação de corredores laterais e por isso visto do exterior o ateliê parece independente, uma sensação que foi sendo acentuada com o passar dos anos pois atualmente é o único espaço que ainda testemunha as “cabanas” de aglomerado de madeira que

---

construir a coleção do Mamco. Este não é até agora um museu imóvel nas suas salas. Os espaços monográficos evoluem segundo diferentes temporalidades, se bem que o museu está sujeito a movimentos constantes, sem contar que os espaços temporários e permanentes são adjacentes à instituição. É neste contexto que Christian Bernard começa uma discussão com Sarkis.”

caracterizavam o MAMCO na sua abertura.<sup>484</sup> Usando esse material, Sarkis criou uma divisória que serve de porta do ateliê, e construiu o mobiliário existente no espaço. A luz natural entra por uma janela virada a oeste, e a luz artificial está presente através de obras como um exemplar da série *19380*, criada especificamente para ali e cujo ritmo de funcionamento replica o ritmo da respiração de Sarkis. Para além das construções (como o mobiliário) feitas especificamente no lugar, o ateliê conta com objetos e obras que o artista leva do seu ateliê de Paris juntamente com obras ali depositadas por colecionadores privados suíços. Na medida em que reúne obras anteriores numa nova configuração e apresentação, este *Atelier depuis 19380* pode ser considerado como uma “obra-síntese,” onde o objetivo não é fazer uma retrospectiva de todo o trabalho do artista mas antes mostrar um ateliê de acordo com a concepção da prática e do processo de trabalho de Sarkis; “um lugar único que participa na contextualização da obra, onde o artista cria ressonâncias” (Rodriguez, 2010: 127).

Durante os períodos em que se desloca para o ateliê no museu, Sarkis deixa a porta aberta aos visitantes, mas não pretende relacionar-se com eles pois, como também acontecia no exemplo anterior de Corin Hewitt, o objetivo não é a criação de uma obra em interação com o público: “Ele instala-se no seu ateliê, um lugar privado, rodeado pelas suas obras, onde se concentra na criação e não na sua relação com os outros” (Rodriguez, 2010: 128). Durante a sua estadia, Sarkis trabalha recorrentemente com aguarela, mas pode também proceder a uma nova disposição dos elementos do ateliê, ou criar novas obras noutros *media*. Para além desta presença pontual do artista, ele também delega algumas ações a outros, que vão alterando, sempre de acordo com as suas diretrizes, a configuração e a percepção do espaço interior do ateliê. Por exemplo, encarregou a conservadora da coleção do MAMCO de depositar sobre a mesa as pétalas de rosa da inauguração de uma exposição sua em Istambul, ou de perfumar algum elemento do espaço, entre várias outras ações (Rodriguez, 2010: 128). Por sua vez, as obras existentes no ateliê vão-se também alterando, ou porque o artista modifica a sua disposição, ou porque são mesmo retiradas para constarem de uma exposição

---

<sup>484</sup> Devido às restrições de orçamento, o aglomerado de madeira foi o material escolhido para a criação dos vários módulos destinados a cada artista convidado a lá criar e/ou expor trabalho.



temporária no exterior, como de facto acontece com a maior parte das obras “armazenadas” nos ateliês de artistas.

What is on display in this space is however not the fabrication of a particular piece, but rather the sedimentation of his work. Some works are thus hung, displaced, sometimes removed, put in dialogue with one another, as if part of a maintenance ritual.<sup>485</sup> (2017d)

Como informa Rodriguez, o inventário do museu bem como as fotografias que periodicamente são tiradas ao ateliê mostram a variedade de gestos de Sarkis ao longo dos anos (2010: 128), mantendo-se assim um registo da dinamização do espaço, ao mesmo tempo que se documenta também a própria prática do artista na sua relação direta e simultânea com o ateliê e com o museu.

De facto, é a presença, a ação e a iniciativa de Sarkis que geram a constante evolução do ateliê desde a sua criação no museu em 1994 até aos dias de hoje, mantendo-o um lugar dinâmico através dos seus gestos e das várias presenças quotidianas que lhe dão vida. No entanto, neste ateliê exposto não existem utensílios ou ferramentas de trabalho, nem obras em processo de criação; “o que o artista conserva característico do ateliê é a produção periódica no espaço e o processo evolutivo de assemblagem e sedimentação da memória do seu trabalho, característicos da sua prática” (Rodriguez, 2010: 129).

Mantendo uma rotina de trabalho que implica a sua deslocação efetiva e esporádica para o museu, o artista torna-se assim central na ativação do seu *Atelier depuis 19380*. Talvez mais do que as obras que Sarkis possa ali criar, ao museu interessa, neste caso específico, a própria presença do artista, mediador essencial de todo este processo de coincidência entre ateliê e museu, e única garantia da constante dinamização do ateliê no espaço de exposição.

---

<sup>485</sup> “O que está em exposição neste espaço não é, contudo, a construção de uma peça em particular, mas antes a sedimentação do seu trabalho. Deste modo, algumas obras são penduradas, deslocadas, por vezes removidas, colocadas em diálogo umas com as outras, como se fizessem parte de um ritual de manutenção.”

LUÍSA CUNHA  
*Linha #1*, 2002<sup>486</sup>

What are the effects on the studio of the increasingly nomadic work practice of artists, the relational and often temporal nature of much of today's art production and the relevance of geographical situation?<sup>487</sup>

(Kennedy, 2007: 27)

Como se referiu atrás, quando coincidentes num mesmo lugar e tempo, o espaço de exposição impõe inevitavelmente condicionantes ao processo de trabalho do artista, sendo o tempo um deles – aquilo que Elkins designa como *the slowness of the studio* (2008: 6). Muitas obras de Luísa Cunha (n.1949), e especificamente *Linha#1*, podem constituir-se como exemplo desta modalidade de coincidência entre o espaço de criação e o espaço de exposição onde a “lentidão do ateliê” se impõe na produção da obra de arte, na medida em que esta apenas se materializa no espaço de exposição. Segundo a artista, são precisas condições específicas para a produção de cada obra, o que no espaço do museu pode levar o seu tempo: “Pois se me enganar as paredes têm de ser todas pintadas... Quer dizer, [...] Claro que é bom estar mais calma, não é? Mas se não se estiver tem que se tentar até eu ficar.”<sup>488</sup> Simultaneamente, este conceito de *produção* em vez de *criação* que, como se viu, é cada vez mais comum no contexto da arte contemporânea e consequente de uma cada vez maior coincidência entre o ateliê e o museu, ilustra também o método de trabalho de Luísa Cunha que cria muitas obras conceptualmente na sua mente, e só as produz e materializa efetivamente em cada espaço de exposição.

Com um percurso pessoal desenvolvido, em certa medida, e por opção, à margem dos meios mais institucionalizados da arte, Luísa Cunha possui uma prática muito particular no contexto da arte portuguesa contemporânea. A maior parte das suas obras possui um carácter conceptual ligado a uma utilização constante do som e da

---

<sup>486</sup> Desenho sobre parede, dimensões variáveis, Coleção Caixa Geral de Depósitos.

<sup>487</sup> “Quais são os efeitos no ateliê da crescente prática nómada dos artistas, da natureza relacional e muitas vezes temporária de muita produção artística atual e da relevância da situação geográfica?”

<sup>488</sup> Luísa Cunha, em entrevista realizada com a autora a 24 de outubro de 2013 na Culturgest Porto, no âmbito do projeto *Documentação da Arte Contemporânea*, já referido atrás.

linguagem, mais especificamente da palavra falada (e por vezes escrita), como materiais de preferência:

Quando se pensa em Luísa Cunha é inevitável pensar-se no som, nas suas esculturas sonoras e no modo como esta artista usa de um modo muito singular a palavra dita nas obras que cria. As suas palavras interpelam o espectador e o seu corpo e levam-nos a estabelecer uma relação de tensão com o espaço, a arquitectura e a aprofundar os mecanismos da visão e da atenção. (Crespo, 2013: s/p)

Começou por trabalhar e expor preferencialmente em espaços alternativos (escolas, quartos de banho, estufas, fábricas abandonadas, etc.) (Fernandes, 2007: 15), mas desde meados dos anos 1990 que Luísa Cunha tem vindo cada vez mais frequentemente a realizar exposições em museus e galerias, mantendo sempre uma certa *rebeldia* na sua aproximação a esses espaços institucionais:

Tenho, neste momento, uma visão mais realista da vida: não vejo a rebeldia incompatível com o facto de poder ser considerada uma artista ‘profissional’ (estar no circuito comercial através de uma galeria) ou ‘institucionalizada’ (expor em instituições e ter obras adquiridas por elas). Agora, para aguentar esta não-incompatibilidade sou de uma atenção permanente aos discursos do poder e às minhas reacções a esses discursos. Analiso as duas coisas. (Luisa Cunha, em Crespo, 2013: s/p)

Frequentemente a artista trabalha especificamente para e nos lugares onde expõe, estabelecendo com eles uma relação de intimidade onde a sua presença no espaço é essencial para a criação ou re-criação das obras. Aceitando a reinstalação de uma mesma obra num espaço distinto daquele para o qual foi criada, Luísa Cunha tenta sempre que as obras se adaptem ou adequem ao espaço onde são expostas em cada momento. A artista explica:

Trabalhos que crio especificamente para um espaço, quando re-instalados em espaços diferentes, não se tornam trabalhos distintos: ganham camadas ou de teor emocional, ou cognitivo, ou uma intensidade qualquer que sobreexpõe uma determinada característica do trabalho.

Novas relações trabalho/espço afinam sempre e tornam mais veloz a minha capacidade perceptiva nas suas várias vertentes emocional, racional e outras.

Apesar das montagens muito diferentes que fiz de várias obras e dos diferentes espaços onde foram exibidas, tenho a sensação nítida que todas essas variantes estavam potencialmente contidas nas obras.

Curiosamente, apercebi-me que as obras criadas para um determinado espaço como que resistem a confinar-se a esse espaço: são abertas. Costumo dizer que a arte é uma questão de sistema nervoso. Quando observo o sistema nervoso de um trabalho meu, reconheço o do meu próprio corpo. O mesmo se passa quando observo as coisas que são criadas à minha volta.<sup>489</sup>

Luísa Cunha não possui um ateliê pessoal independente. Trabalha em casa (num rés-do-chão, com janela virada para a rua, porque gosta de ver as pessoas a passar<sup>490</sup>), onde também guarda algumas obras (algumas delas criadas quando não era ainda uma artista profissional), sendo que outras ficam armazenadas na galeria que a representa. De facto, devido às suas características, muitas obras da artista (sobretudo aquelas em que trabalha com o som ou com a palavra falada ou escrita) não existem fisicamente antes da sua instalação no espaço de exposição. Assim, o ateliê de Luísa Cunha é, para além da sua mente e pensamento (onde, segundo ela, lhe surgem as primeiras ideias para novos trabalhos, que ficam a maturar até serem materializadas) a sua casa e o próprio museu ou espaço de exposição, para onde, sempre que possível, é a artista que se desloca para criar ou recriar as obras.

A obra *Linha#1* (2002)<sup>491</sup> pode ser aqui um exemplo que permite, como já se referiu, perceber um outro modelo de integração do ateliê no museu através da presença da artista e do tempo associado ao processo de produção da obra no museu transformado em ateliê. Esta obra é composta por três linhas, duas contínuas e uma de texto, desenhadas ao longo de toda a parede de uma sala de exposição (com características específicas, devidamente documentadas), paralelas ao teto e ao chão, bem como entre si mesmas. As três linhas relacionam-se diretamente com o corpo da artista e com a sua ação no espaço: a superior está traçada à altura máxima que Luísa

---

<sup>489</sup> Luísa Cunha, em entrevista realizada pela autora por email entre 10 de Julho e 31 de Agosto de 2008. Nenhuma eventual e futura tradução deste excerto ser feita sem a autorização da artista, nem por tradutores não aprovados pela mesma.

<sup>490</sup> A artista em conversa informal com a autora, realizada na casa daquela, em Lisboa, a 20 de setembro de 2013.

<sup>491</sup> Obra pertencente à coleção da Caixa Geral de Depósitos desde a sua aquisição em 2005. Esta obra integrou um conjunto de obras de artistas portugueses pertencentes a coleções institucionais que foram documentadas pela autora no âmbito do projeto *Documentação de Arte Contemporânea* (PTDC/EAT-MUS/114438/2009) no qual se integrou a fase inicial deste projeto de doutoramento.

Cunha consegue desenhar na parede com o braço esticado para cima; a inferior indica a altura que a sua mão alcança com o braço esticado para baixo e sem flectir as pernas; e a do meio é uma linha de texto que refere, entre outras coisas, que os saltos dos sapatos da artista têm 5 cm de altura e estando de pé aquela é a linha ao longo da qual escreve com menor esforço. O carácter orgânico das linhas desenhadas na parede remete para uma ação pessoal e quase “informal” da artista que, de facto, deve sempre que possível ser quem “instala” a obra no espaço. No entanto, e ao contrário de alguns exemplos descritos atrás, a presença da artista no museu acontece antes da exposição: a “construção” da obra no espaço é um ato performativo pessoal que ela não pretende dar a ver, mantendo para si a intimidade daquela criação ou recriação da obra num espaço específico que se transforma, naquele momento, no seu ateliê. Ou seja, durante a exposição a artista já não está presente, restando a obra que funciona como “vestígio de um momento performativo, [...] [apresentando-se] como uma espécie de escultura temporal, não só porque denuncia a duração da sua execução, mas porque implica sempre, da parte do espectador, a experiência de tempo vivido resultante do seu trajeto no espaço (obrigatório para a leitura)” (Nicolau, 2007: 68-69).

Assim, aqui não é o ateliê da artista que se expõe, nem mesmo o seu processo de trabalho, mas sim o reflexo de uma ação que a própria obra informa ter sido realizada pela artista especificamente naquele lugar. É segundo esta perspetiva que se entende aqui uma coincidência entre o espaço de exposição e o espaço de criação. Simultaneamente, essa ação da artista implicou um percurso pelo espaço, que também está inerente à própria obra em si, que por sua vez deve também “conduzir à deambulação e abanar a passividade do espectador” (Nicolau, 2007: 68), como se este tentasse replicar a ação da artista naquele espaço. Miguel Wandschneider explica:

A remissão para o seu corpo [de Luísa Cunha] como medida do desenho, a par da referência directa ao acto performativo do seu corpo a fazer o desenho, provoca um interessante efeito de ressonância e espelhamento no acto de recepção estética, solicitando no espectador a consciência do seu próprio corpo em movimento e da sua experiência de percepção/ reflexão à medida que esta se desenrola no tempo e no espaço. (2007: 35)

Sobre as origens desta obra, Luísa Cunha explica<sup>492</sup> que ela se materializou pela primeira vez numa casa com muitas janelas onde viveu há muito tempo em Lisboa. Segundo a artista, era para ela uma tentação desenhar nos vidros das janelas e mesmo nas paredes, e a dada altura revestiu uma parede do seu quarto com papel de cenário e aí lhe surgiu pela primeira vez a *Linha #1*, que, devido aos constrangimentos do espaço, não rodeava todo o quarto mas repetia-se continuamente por toda a verticalidade do papel de cenário. A obra só seria materializada pela primeira vez num espaço de exposição em 2002 (numa configuração de uma só parede isolada que a artista refere não querer voltar a repetir), e depois em 2006, já ocupando toda uma sala.

Por se tratar de uma obra que não existe fisicamente, e que só acontece quando é exposta, *Linha #1* promove uma integração efetiva da prática e do processo de trabalho da artista no museu. O facto de Luísa Cunha não permitir que o seu processo de trabalho seja visível (para além de não o realizar na presença do público, não admite também que seja filmado), reforça o carácter íntimo e pessoal do ato criativo que, independentemente onde se realize, é ainda essencial para a prática de muitos artistas.

Da parte do museu, a exposição desta obra aparentemente simples implica, sempre que possível, uma abertura à presença da artista que, no local, toma as devidas decisões em relação à instalação da obra (por exemplo, o que fazer no caso das paredes terem janelas ou protuberâncias). Apesar de a artista ter especificado como proceder em diferentes situações, a sua presença em diversos espaços de exposição contribui sempre para um melhor conhecimento e documentação da obra, o que será fundamental para futuras reinstalações, quando a sua presença já não for possível.

---

<sup>492</sup> Em entrevista realizada com a autora a 24 de outubro de 2013 na Culturgest Porto, no âmbito do projeto *Documentação da Arte Contemporânea*, já referido atrás.

## RIGO 23

*Sapukay: Cry for Help e Teko MBarate: Struggle for Life (2005-2008)*<sup>493</sup>

Esse transbordamento em direção ao mundo ocorre como se o artista tivesse sido expelido de seu antigo domínio, de seu antigo abrigo – o ateliê modernista. Como se o acúmulo de realidades a invadir o ateliê do artista – exemplo máximo oferecido por Kurt Schwitters e a sua Merzbau – acabasse por contaminar aquele espaço até então reservado ao isolamento da arte antes de sua afirmação como arte. Como se diante dessas invasões o artista se visse obrigado a seguir as pistas daquela contaminação de realidades. Ou, mais do que isso, como se diante do abarrotamento de realidades, o espaço físico do ateliê não mais comportasse o artista, e o despejasse, o desalojasse, o desabrigasse. E essa seria a nova realidade a ser enfrentada pelo artista na contemporaneidade: um desabrigado itinerante a buscar, com a sua arte, respostas às realidades com as quais é confrontado.

(Oliveira, 2011: 118)

Aquela noção de *nomadismo artístico* proposta por Meyer (2000: 15) para caracterizar muita da prática artística contemporânea encontra um exemplo essencial na prática artística de Rigo 23 (n.1966). Simultaneamente, a prática do artista é também, como se verá, exemplo de uma tipologia da mobilidade do ateliê de artista em rede, ou seja, de uma produção que não se concretiza num lugar específico mas sim através de diferentes lugares, em contacto com diferentes pessoas e ambientes. Neste caso, o museu constitui-se como mais um desses espaços ligados em rede para onde o artista e a obra de arte se deslocam temporariamente. Assim, enquanto ateliê, o museu é, nesta modalidade de trabalho de que Rigo é um exemplo, o local que permite a realização de uma espécie de “ponto da situação”, conferindo um enquadramento documental e institucional a uma prática essencialmente nómada e baseada em trocas orais realizadas em locais dispersos.

---

<sup>493</sup> *Sapukay: Cry for Help*, 2005-2008, tecido taquara, fibras de tronco de bananeira, penas, arame, fio de pesca, caxeta, 150 x 345 x 150 cm, Coleção Museu Berardo, Lisboa; *Teko Mbarate: Struggle for Life*, 2005-2008, taquara, bambu, arame, esferovite, aglomerado de madeira, fibras de tronco de bananeira, penas, sisal, lama, água, bateria de automóvel, luzes, leitores MP3 e auscultadores, 100 x 950 x 62 cm, Coleção Museu Berardo, Lisboa. Ambas as obras foram montadas em Cananéia, no Brasil, com membros das comunidades locais de Quilombola, Guaraní e Caiçara. Figuras 86 a 90 (Anexo 1 – Imagens)

Rigo 23 é um artista português nascido na Madeira mas que desde os anos 1980 vive em São Francisco, nos Estados Unidos. É sobretudo no domínio da arte pública que a sua obra se desenvolve, sendo conhecidos os seus murais de grandes dimensões que, nas fachadas dos edifícios da cidade, apontam questões e problemas políticos e sociais do dia-a-dia das comunidades locais (como por exemplo *One Tree*, 1995, Gerbode Foundation/ Capp Street Project, São Francisco, ou *Sky/ Ground*, 1998-2003). A sua prática artística tem, por isso, sido definida como *community-based*, no sentido em que o artista se envolve pessoalmente com as lutas enfrentadas pelas comunidades com quem trabalha proximamente, procurando através da sua obra suscitar uma reflexão e ações de intervenção com carácter político ou reivindicativo.

O seu trabalho é caracterizado por uma sensibilidade especial para com o contexto onde se insere, as mais das vezes informado pelo activismo político-cultural que lhe é reconhecido. Rigo criou uma obra substancial, relacionada com os contextos culturais por onde viajou, num nomadismo que inclui o México, o Brasil, o Chile, Taiwan, Cuba e a Indonésia, para não falar dos Estados Unidos e da União Europeia. (Hsu, 2006: 128)

De facto, a prática artística de Rigo dispersa por entre diversos locais (numa aproximação àquele paradigma *discursivo* da *site-specificity*, analisado no 1º capítulo desta tese) caracteriza bem o nomadismo inerente ao modo de trabalhar de muitos *artistas-viajantes* (Meyer, 2000: 11) contemporâneos. Para além das várias obras públicas que o artista vai produzindo, ele é também frequentemente solicitado por museus ou outras instituições para a realização de projetos em locais dispersos do mundo, que normalmente envolvem uma estadia mais ou menos prolongada do artista. E a partir daí, o seu trabalho desenvolve-se sempre com base num contacto muito próximo com as comunidades, pessoas ou artesãos locais, através de uma “investigação oral” que para Rigo é fundamental na criação de qualquer obra.<sup>494</sup> Aliás, perpassa por todo o seu discurso uma preocupação e um gosto pessoal pelo contacto com as pessoas locais como modo de produção e criação artística, sem o qual os seus projetos não se desenvolveriam. Segundo Manray Hsu, Rigo trabalha como um músico de jazz,

---

<sup>494</sup> O artista em conversa informal com a autora em Lisboa, a 28 de fevereiro de 2015.



“entregando-se a um “improviso”, um “jam” com os contextos, os lugares, apropriando-se do vernáculo, induzindo à participação, reorientando e reinventando o espaço, elucidando as pulsões da vida diária e da história, e dando voz a temas políticos mais silenciados” (2006: 128).

Deste modo, a maior parte das suas obras não tem um projeto delineado à partida, e vai-se construindo e desenvolvendo no local, através desse diálogo com as pessoas que constitui uma “força vital da obra de Rigo”: “uma prática que ao longo do tempo tem sido alimentada e filtrada por aquilo a que o artista chama ‘a carne e o osso’ do encontro humano” (Beasley, 2006: 14). E também por isso o artista não possui um ateliê no sentido tradicional,<sup>495</sup> transformando antes os diversos locais para onde se desloca para trabalhar (incluindo o museu) no seu ateliê temporário, e o contacto com as pessoas na sua matéria preferencial.

É neste sentido que Rigo afirma que mais do que obras, cria “operações de arte,”<sup>496</sup> o que evidencia não só a importância das relações que estabelece com as comunidades locais, como também o carácter processual do seu trabalho e a perenidade de algumas das suas obras. Sobretudo as suas obras públicas acabam, de facto, muitas vezes por desaparecer, restando o registo vídeo que eventualmente o artista ou amigos fazem do processo de produção da obra no local.<sup>497</sup> Assim, o facto de o ateliê do artista se multiplicar pelos diferentes locais para onde ele se desloca para trabalhar especificamente, acaba por propiciar, por parte das instituições que o acolhem, uma abordagem mais aberta e dinâmica, que em alguns momentos prevê a reinstalação ou a recriação dessas obras efémeras criadas anteriormente. Um exemplo foi a exposição retrospectiva do artista no Centro de Arte Casa das Mudas, na Madeira em 2006,<sup>498</sup> onde a opção do comissário e do artista em não organizar a exposição cronologicamente, permitiu:

---

<sup>495</sup> Segundo informação do artista, possui na casa da sua mãe na Madeira um espaço de trabalho onde guarda alguma documentação sobre a sua obra, nomeadamente fotografias de obras, pequenos textos e memórias descritivas, correspondência e eventualmente alguns desenhos e projetos para arte pública. O artista em conversa informal com a autora em Lisboa, a 28 de fevereiro de 2015.

<sup>496</sup> O artista em conversa informal com a autora em Lisboa, a 28 de fevereiro de 2015.

<sup>497</sup> Vejam-se, por exemplos, os vídeos que o amigo próximo de Rigo 23, Luís Tranquada vai publicando online sobre o artista e algumas das suas obras e exposições: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL99873228366CA2BC>

<sup>498</sup> *Peões e Passadeiras. Jam Sessions: Rigo 84-23*, de 4 de fevereiro a 25 de junho de 2006.

[...] a criação de uma mediação entre o passado e o presente e uma interação com o espaço expositivo de uma maneira nova e criativa. E devido ao facto de muito do trabalho de Rigo ter sido produzido no domínio público e para o domínio público e [ser] muito sensível ao lugar e ao contexto, a questão de como transpor estas obras para o espaço de um cubo branco passou a ser um assunto filosófico e prático. (Hsu, 2006: 128)

Encontrando diferentes formas de responder a esse desafio, a exposição foi assim organizada em diferentes núcleos temáticos, que se distribuíram pelas diferentes galerias do museu.<sup>499</sup> Destaca-se aqui a galeria dedicada à arte pública de Rigo, que permitiu uma reflexão, não só por parte do comissário como também do próprio artista, que participou ativamente em toda a configuração da exposição, sobre como transpor essas obras do seu contexto urbano específico para o espaço do museu. Com o objetivo principal de documentar as obras que Rigo tinha criado até então para diferentes cidades, a opção foi recriá-las naquele espaço de exposição, mas contextualizadas com vídeos, fotografias, pinturas murais e instalações que permitissem perceber o ambiente das localizações originais e o seu enquadramento urbano, ao mesmo tempo que foram expostas esculturas e pinturas que se relacionavam conceptualmente com o tema da cidade contemporânea. O resultado final consistiu, assim, numa galeria cujo interior foi “transformado num cenário urbano, barulhento, caótico e colorido” (Hsu, 2006: 130).

Mas um dos projetos que exemplifica claramente quer a prática nómada do artista, cujo ateliê se deve entender como os diferentes locais onde trabalha especificamente, quer também o modo como o museu surge enquanto elemento essencial de materialização ou concretização final de muitos dos seus trabalhos, é *Human/ Nature: Artists Respond to a Changing Planet*. Este projeto, realizado entre 2005 e 2008, numa co-organização entre a Universidade da Califórnia, BAMPFA e o MCASD em parceria com a organização internacional de conservação do ambiente e seus recursos, RARE, teve como objetivo a criação de novas obras de arte em resposta a locais específicos considerados Património Mundial pela UNESCO.

---

<sup>499</sup> Para uma descrição detalhada do conteúdo de cada galeria, ver Hsu (2006, pp. 128-133).

Rigo foi um dos oito artistas convidados para o projeto, e escolheu as Reservas da Mata Atlântica do Sudeste Brasileiro onde, no decorrer de seis viagens realizadas ao local, entre 2005 e 2008, contactou com três comunidades indígenas distintas, cujos artesãos locais acabariam por participar e colaborar com o artista no projeto. Deste modo, Rigo juntou três comunidades que até então raramente estabeleciam contacto entre si, promovendo uma aproximação a favor do desenvolvimento da sua prática artística, baseada aqui nas práticas culturais locais. Como refere Caroline Jones, muitos artistas contemporâneos, como Rigo, pretendem ser considerados como parte preponderante de um mundo social no qual têm e assumem responsabilidade, reivindicando através da sua prática a importância em produzirem, mais do que objetos artísticos, algum tipo de trocas sociais, conscientes de que o mundo da arte não existe sem essas interações (Guillouët, Jones et al., 2014: 40). E se em muitos casos o ateliê, considerado na sua definição tradicional, não tem condições de oferecer ou enquadrar essa nova função, o artista assume como sua a responsabilidade em criar condições de interação, o que muitas vezes implica necessariamente um constante nomadismo e contacto com os outros, ou seja, uma expansão do ateliê para outros espaços e locais. Neste aspeto, o museu assume também um papel essencial, na medida em que na maior parte das vezes é a única instituição com capacidade para criar as condições necessárias para que essas interações sociais aconteçam, através de convites a artistas para integrar projetos como *Human/Nature*, por exemplo.

The turn to collaborative practices and formats on a global level in contemporary art may result in more complex global environmental imaginaries in the future and instigate paradigmatic shifts [...]. Ultimately, it may allow for a crucial and long-overdue revision of traditional Western conceptions of artists as lone Romantic geniuses and lead to a more “ecological” and globalized understanding of artistic processes.<sup>500</sup> (Edlich, 2010: 60)

Desde o início do projeto que Rigo, de acordo com o processo de trabalho que normalmente desenvolve em constante diálogo e interação com as pessoas de um

---

<sup>500</sup> “Recorrer a práticas e métodos colaborativos a um nível global na arte contemporânea pode resultar em imaginários ambientais globais mais complexos no futuro e instigar mudanças de paradigma [...]. Em última análise, pode permitir uma há muito necessária e crucial revisão das concepções tradicionais ocidentais do génio romântico solitário e levar a um entendimento mais “ecológico” e global dos processos artísticos.”

determinado lugar, planeou aprender sobre os materiais locais e as técnicas tradicionais da prática artesanal daquelas comunidades da Mata Atlântica, assim como sobre as cerimônias que promoviam uma relação da população com a natureza. Após a sua primeira visita ao local, Rigo projetou criar réplicas de armas contemporâneas usando técnicas e materiais tradicionais da região:

[...] the idea behind using the traditional crafts of the Mata Atlântica is to create something completely alien to (their) culture, that is, weapons of mass destruction. In this way, I hope to highlight the contradiction between the usual practice of encouraging native populations to preserve their environment (and the fact that) developed countries exploit the world's natural resources to sustain their own, often destructive, lifestyle.<sup>501</sup> (Rigo 23, citado In Wocicki e Officer, 2008)

A ideia original do artista foi-se desenvolvendo em diálogo direto com o envolvimento de todos os colaboradores locais, que contribuíram ativamente com materiais, técnicas de artesanato e objetos para a criação das obras finais. Deste modo, não só aquelas regiões da Mata Atlântica se transformaram no ateliê do artista durante as suas estadias, como também as comunidades locais acabaram por se tornar contribuidores essenciais para a concretização da obra e, segundo informam Frances Wocicki e Grants Officer, no final, mais de cem membros da comunidade estiveram diretamente envolvidos na criação das duas esculturas finais: *Sapukay – Cry for Help*, a representação de uma bomba de fragmentação, e *Teko Mbarate – Struggle for Life*, a réplica de um submarino.

In the process, instruments of death were transformed into celebrations of life and its diversity. The submarine holds a crew of carved, brightly clothed submariners that include women and children as well as men, an idea proposed by one of the community members. In place of destructive bomblets, spilling out from the cluster bomb are wooden figurines carved in the likeness of rainforest animals.<sup>502</sup> (Wocicki e Officer, 2008)

---

<sup>501</sup> “[...] a ideia por trás da utilização do artesanato tradicional da Mata Atlântica é criar algo completamente estranho à (sua) cultura, isto é, armas de destruição maciça. Desta forma, espero evidenciar a contradição entre a prática usual de incentivar populações nativas a preservar o seu ambiente (e o facto de) países desenvolvidos explorarem os recursos naturais do mundo para sustentar o seu próprio estilo de vida, muitas vezes destrutivo.”

<sup>502</sup> “No processo, instrumentos de morte foram transformados em celebrações da vida e da sua diversidade. O submarino alberga um grupo de “submarinistas” esculpidos e vestidos com cores vivas, que incluem tanto mulheres e

Deste modo, os dois trabalhos finais de Rigo, criados num local específico, com materiais e técnicas específicos, e em diálogo direto com as comunidades daquele lugar, são simultaneamente o reflexo da cultura da Mata Atlântica e uma chamada de atenção para o modo como o mundo desenvolvido muitas vezes explora os recursos de nações economicamente mais frágeis para suportar os seus modos de vida insustentáveis e de cariz destrutivo. Mantendo o compromisso social que desde cedo definiu a sua prática artística, Rigo e os seus colaboradores locais que participaram no projeto acabaram por metaforicamente transformar armas em arte, numa contribuição consciente para a mudança de práticas e atitudes em relação ao planeta e ao modo como cada um de nós se relaciona com os outros e com a natureza. Neste sentido, Rigo afirma:

This project . . . has grown so much in (the) scope of what it is creating that the final work's role, rather than being the ultimate site for all our efforts, is becoming the bearer of experiences, the evidence that something larger went on around it, and it is here to testify to that. Exactly how (the full impact) of the project will manifest itself is still to be determined.<sup>503</sup> (Wocicki e Officer, 2008)

De facto, a colaboração das comunidades locais não se esgotou com a finalização das duas esculturas, mas prolongou-se durante o período da sua exposição, em 2008, nos dois museus da Califórnia, com o programa educativo que promoveu conversas com o artista e com alguns artesãos brasileiros que participaram no projeto.

Desde o começo do projeto, em 2005, que um dos objetivos principais seria a realização de uma exposição final com as obras de todos os artistas. Assim aconteceu entre agosto de 2008 e janeiro de 2009 no Museum of Contemporary Art de San Diego, e depois, de abril a setembro de 2009 no Berkeley Art Museum. O nomadismo da prática do artista concretiza-se também no momento da(s) exposição(ões), no sentido em que os objetos criados naquele lugar específico do Brasil ao longo dos três anos do

---

crianças como homens, uma ideia proposta por um dos membros da comunidade. No lugar de bombas destrutivas, a bomba de fragmentação derrama antes estatuetas de madeira esculpidas à semelhança de animais da floresta tropical.”

<sup>503</sup> “Este projeto... cresceu tanto no âmbito do que está a criar que o papel final da obra, em vez de ser o último destino de todos os nossos esforços, está a tornar-se o portador de experiências, a prova de que algo maior aconteceu em torno dela, e está aqui para testemunhar isso mesmo. Exatamente como se irá manifestar (o impacto total) do projeto ainda está por determinar.”

projeto, apenas no museu têm oportunidade de ser dados a ver a um público mais abrangente, tendo por isso de se deslocar para lá. As duas obras criadas por Rigo pertencem atualmente à Coleção Museu Berardo, e sempre que são expostas as paredes do espaço de exposição são pintadas com representações das fachadas coloridas das aldeias brasileiras, nas quais são colocadas fotografias do decorrer do projeto no Brasil, bem como pequenos objetos e utensílios usados pelas comunidades na criação de artesanato. Este enquadramento das duas obras surgiu apenas no espaço do museu, ou seja, não estava projetado à partida como parte integrante dos trabalhos, e a partir de uma situação específica. De facto, Rigo explica<sup>504</sup> que próximo da data de inauguração da exposição do projeto no MCASD, as duas obras não tinham ainda chegado do Brasil, pelo que o artista não teria nada para expor. De modo a contornar a situação, pintou as paredes do espaço do museu que lhe estava destinado, expondo pequenos objetos e utensílios das comunidades indígenas, bem como algumas fotografias que documentavam toda a ação do artista junto das comunidades locais, assim como o desenvolvimento dos trabalhos. Quando as obras chegaram, foram instaladas no local, suspensas a partir do teto, mantendo-se os murais como enquadramento. Na exposição seguinte, no Berkeley Art Museu, as paredes não foram pintadas, e esta foi a única exposição destas obras onde isso aconteceu. Desde então os murais são criados como forma de enquadrar os dois objetos e documentar uma ação específica do artista num lugar particular e com uma comunidade particular, que se tornaram parte integrante do projeto, que por sua vez ganha no museu uma nova visibilidade.

Assim, depois de se ter movido para locais distantes de modo a criar obras onde o ateliê de artista se expande para significar uma atividade colaborativa entre diferentes culturas, materiais e técnicas, o artista move-se de novo com o seu ateliê para o museu enquanto espaço que lhe permite materializar o seu projeto e dar visibilidade às questões, problemas ou desigualdades sociais que com ele pretende dar a conhecer.

---

<sup>504</sup> Em conversa informal com a autora realizada em Lisboa, a 28 de fevereiro de 2015.

### **2.3.1. O museu como lugar de criação e produção: algumas considerações**

Como se percebe pelos diferentes exemplos mapeados ao longo deste ponto, o objetivo foi mostrar a diversidade de possibilidades de compreensão do museu como ateliê do artista decorrente da crescente mobilidade do ateliê, que por sua vez é consequente do nomadismo do artista contemporâneo e da sua prática. Os conceitos lançados no início do ponto perpassam os vários exemplos com maior ou menor intensidade ou incidência, mas todos têm em comum o facto de serem sobretudo os museus a promover uma relação de proximidade com os artistas (e depois com os visitantes e/ou com as comunidades locais), como se pretendessem colmatar a lacuna existente entre “o modo como as obras de arte são feitas e instaladas e as assunções do público e da história da arte sobre esses processos” (Jones, 1996: xx). Sensibilizados para estas questões e com a necessidade de se manterem em sintonia com a arte e com as práticas do seu tempo, muitos museus estão cada vez mais abertos à presença do artista e dos seus processos nos espaços de exposição, facilitando cada vez mais essa relação e até promovendo-a.

As residências artísticas no museu são, como se viu, uma das modalidades mais comuns da integração do ateliê de artista no museu. Para além de propiciarem um diálogo direto e aberto entre o artista e o público, as residências têm algumas vantagens para os artistas: podem ser uma possibilidade de integrarem uma obra sua na coleção do museu; aumenta a cobertura na imprensa, o que contribui para a divulgação do trabalho do artista; e pode potenciar novos contactos para a realização de futuros projetos. O museu, por sua vez, pode usar as residências artísticas, como se viu com o caso de Paula Rego, por exemplo, para ativar e eventualmente atualizar o seu modelo expositivo bem como potenciar novas leituras das obras da coleção, pelos olhos de artistas contemporâneos. Simultaneamente, e como já se referiu, ao abrirem-se enquanto espaço de trabalho para os artistas, os museus – e sobretudo os que não são dedicados à arte contemporânea – assumem uma posição de vanguarda na tentativa de se manterem atualizados com a produção artística do seu tempo. No âmbito das residências artísticas, no entanto, podem identificar-se algumas distinções, nomeadamente entre aquelas que

atribuem um ateliê “semiprivado” ao artista nas instalações do museu, e as que abrem mesmo o seu espaço de exposição como espaço temporário de criação para o artista convidado.

No caso das residências mais tradicionais, o artista transfere durante um período estabelecido de tempo o seu ateliê para um espaço de trabalho que lhe é cedido nas instalações do museu. Nestes casos, como se viu com Paula Rego na National Gallery, o processo de criação artística continua a ser uma ação solitária do artista num espaço privado de criação. Ou seja, o ateliê apenas se move com o artista para o museu, que por sua vez se instaura enquanto inspiração e ponto de partida temático para os novos trabalhos que devem ser criados em resposta a esse contexto. Ao contrário de outras modalidades de residências artísticas, neste caso o artista continua a ser o único que participa na criação da sua obra.

Por sua vez, numa outra vertente deste tipo de integração do ateliê no museu, que se exemplifica através da intervenção específica de Pedro Cabrita Reis no CAM, o artista dirige a produção da sua obra, podendo participar fisicamente ou não na sua construção, mas não é certamente o único que contribui para a sua materialização. Como se viu com este exemplo, um conjunto de funcionários do museu colaborou ativamente com o artista para a construção da obra final, que acabou assim por ser o resultado de um trabalho colaborativo que o público pôde testemunhar abertamente durante os meses de montagem que foram também os meses iniciais da exposição. Tratando-se de uma obra realizada para um lugar e para um período estabelecidos, com materiais pertencentes ao próprio espaço, e criada segundo um processo dinâmico e espontâneo do artista desenvolvido também especificamente no próprio museu, neste caso a obra apenas existe durante o tempo da exposição. O mesmo acontece, como se viu, com as residências artísticas promovidas pelo Museo del Barrio: um espaço de exposições do museu é transformado em ateliê pela presença do artista que, durante o tempo que ali permanece, desenvolve o seu trabalho em contacto direto com o museu e com os seus visitantes. Através de um diálogo aberto e dinâmico entre museu, artista, ateliê e público, a instituição acredita poder fomentar a criação de novas obras e simultaneamente divulgar as práticas de um grupo específico de artistas.



Nestes casos, como na sua maioria as obras de arte só existem durante aquele período estabelecido, o museu assume um papel essencial na documentação de todos os momentos da exposição/ residência, desde a presença do ateliê no museu (materializado pelas ações do artista nesse espaço), até à finalização da própria obra, incluindo todos os momentos de contacto com os funcionários do museu, com o público ou com outras obras da exposição, por exemplo. O enquadramento institucional propiciado pelo museu permite registar com rigor um momento específico em que, pela presença do artista, ateliê e museu coincidem e são expostos, revelando-se muitas vezes como momentos importantes na carreira de um artista.

A mobilidade do ateliê de artista para o museu pode também ser importante para a documentação da própria obra que ali é criada ou re-criada. Como se viu com Luísa Cunha, a artista trabalha sobretudo em casa (que usa como espaço de criação mental, de reflexão), e é no museu que muitas das suas obras se materializam ou ganham forma pela primeira vez, isto é, é ali que são produzidas. E como para esta artista esse processo de produção é uma ação muito pessoal e íntima, é ela quem se desloca com frequência para os locais onde expõe de modo a concretizar ela própria cada obra de acordo com o espaço do museu. Com *Linha #1*, a deslocação da artista para o museu acaba por ser essencial não só para a concretização efetiva da obra, mas também para a sua documentação para o futuro, pois é no espaço e no momento de produção que a artista vai encontrando soluções para ultrapassar alguns obstáculos ou contratempos que possam ir surgindo. Todos estes aspetos são essenciais para uma correta documentação da obra, que permita uma rigorosa reinstalação quando a artista já não puder estar presente, assim como uma correta elaboração da sua história expositiva que acaba por ser, no fundo, a história da existência do próprio trabalho.

Assim, o ateliê de artista possui um importante potencial enquanto mediador, no museu, entre o artista e a produção da sua obra, que leva necessariamente ao posicionamento de questões sobre a própria prática artística. Ou seja, o museu enquanto ateliê permite ao artista tomar consciência sobre os seus próprios processos de criação e

produção artística, porque enquadra necessariamente o ateliê num ambiente institucional, com práticas diferentes da sua, e na maior parte das vezes assumindo-o como parte de uma exposição, ou mesmo como a exposição. A obra *Seed Stage* de Corin Hewitt, como se viu, pretendeu fazer isso mesmo, levando mais além esses questionamentos; para além de o ateliê ficar implicado na própria exposição da obra, o visitante implica-se nela também pela sua ação voyeurista que leva necessariamente à colocação de questões sobre o que é a arte e sobre o que faz (ou deve fazer) um artista no seu ateliê.

Assumindo, desde o seu nascimento, o ateliê de artista como um dos lugares essenciais na produção e exposição de um artista, o MAMCO foi constituído precisamente com base numa relação próxima com os artistas e com os seus espaços. O ateliê de Sarkis, como se viu, é um elemento em constante evolução e movimento pela ação presencial do artista naquele espaço, que foi evoluindo desde 1994 até aos dias de hoje. A presença do artista no seu ateliê no museu é a única garantia da constante mutação e evolução do espaço, o que por sua vez é essencial para a dinamização do próprio museu e das suas exposições. Este aspeto levanta, no entanto, uma questão pertinente que se relaciona diretamente com a própria atividade e funções do museu no sentido da conservação e preservação das obras e da memória do artista: o que fazer com uma obra deste tipo quando o artista deixar de se poder deslocar ao museu? Mantê-la tal como a deixou na sua última configuração? Apresentar em seu lugar a documentação que ao longo dos anos foi sendo feita das diferentes ações do artista ou “encomendadas” por ele a algum elemento do museu? Continuar a manter a obra ativa através de eventuais indicações deixadas pelo artista ainda em vida? Sobre este assunto, Rodriguez afirma que no dossier do museu relativo a esta obra nada é mencionado em relação à sua perenidade após a morte de Sarkis, mas informa que a partir de 2007 o artista e o antigo diretor do museu iniciaram algumas discussões sobre o tema, definindo pouco a pouco algumas possibilidades para a manutenção da “obra-ateliê” para o futuro:

Par exemple, lorsque l'artiste vient au Mamco, il réalise plusieurs aquarelles de petit format, mais une seule et accrochée au mur sous le vitrail. Le nombre d'aquarelles est associé à l'âge de Sarkis et le Mamco en dispose de quelques-unes d'avance pour poursuivre cet accrochage annuel. Sarkis, que a déjà mesuré l'écart entre les œuvres de Joseph Beuys et de Marcel Broodthaers, par exemple, et ce que l'on en trouve dans les musées, a mentionné à plusieurs reprises un métier que devrait être créé en art contemporain, celui « d'interpréteur d'œuvres ». Sarkis dit de lui-même qu'il interprète l'œuvre lorsqu'il la met en espace dans un lieu d'exposition, comme le mentionne également Christian Bernard. L'interprète, en fonction de sa propre histoire et de celle de l'objet, met en scène l'œuvre d'art. Mais l'interprète de *L'Atelier depuis 19380* n'a pas encore été choisi et beaucoup de décisions restent à prendre quant à sa pérennité, du fait que son intégrité repose notamment sur une œuvre vivante en résonance avec le visiteur.<sup>505</sup> (2010: 130)

Muitas das obras de Rigo, como se referiu, colocam precisamente essa questão sobre a sua permanência para o futuro. Tratando-se na maior parte das vezes de intervenções em espaços públicos (nomeadamente em fachadas de edifícios, por exemplo), estas obras têm uma duração limitada, e o próprio artista afirma que começa a sentir necessidade de as documentar de modo a constituir um registo completo de toda a sua produção ao longo do tempo.<sup>506</sup> Simultaneamente, tratando-se também de obras, como *Sapukay: Cry for Help* e *Teko Mbarate: Struggle for Life*, que surgem muitas vezes a partir de um diálogo presencial do artista com os membros das comunidades locais, não existe um projeto fechado e restritivo elaborado *a priori*, mas a obra vai-se construindo com base nas trocas e nas relações dinâmicas e de proximidade que o artista estabelece sempre com as pessoas dos locais para onde viaja. Neste sentido, e estes dois

---

<sup>505</sup> “Por exemplo, quando o artista vem para o Mamco produz várias aguarelas de pequeno formato, mas apenas uma está pendurada na parede sob o vitral. O número de aguarelas está associado à idade de Sarkis e o Mamco possui alguns com antecedência para poder continuar esta montagem anual. Sarkis, que já mediu a lacuna existente entre as obras de Joseph Beuys e Marcel Broodthaers, por exemplo, e aquilo que é encontrado em museus, mencionou repetidamente uma profissão que deveria ser criada na arte contemporânea, a de "intérprete de obras". Sarkis diz de si mesmo que interpreta a obra quando a coloca no espaço para uma exposição, como também menciona Christian Bernard. O intérprete, em função da sua própria história bem como da do objeto, encena a obra de arte. Mas o intérprete de *L'Atelier* desde 19380 ainda não foi escolhido e muitas decisões precisam ainda de ser tomadas quanto à sua permanência, porque a sua integridade baseia-se particularmente num trabalho vivo em ressonância com o visitante.”

<sup>506</sup> Rigo 23 em conversa com a autora realizada em Lisboa a 28 de fevereiro de 2005. Esta necessidade crescente do artista em documentar a sua obra pode ser reflexo da sua cada vez maior notoriedade internacional. O próprio Rigo afirma que muitas vezes curadores ou diretores de museus lhe pedem para ver a sua obra anterior, e, tratando-se em alguns casos de projetos efêmeros, ele tinha pouca coisa para mostrar. Na altura do encontro com a autora, Rigo informou que estava em desenvolvimento um site com uma base de dados que reúne num só local a informação sobre todos os seus trabalhos.

trabalhos são um claro exemplo disso, no momento da sua deslocação para o espaço de exposição, (numa mobilidade que faz parte integrante da prática nómada de Rigo) as obras produzidas em locais distantes transformam-se em partes de uma instalação que Rigo cria especificamente no museu de modo a tornar a experiência da obra mais informada e contextualizada. Ao fazê-lo, Rigo usa-se assim do enquadramento institucional do museu como forma de alertar para as questões essenciais que as suas obras pretendem dar a ver, ao mesmo tempo que transfere para o espaço de exposição a documentação do seu processo artístico (em forma de fotografias, pinturas murais e até de som gravado nos locais de trabalho), o que aprofunda a leitura e a compreensão da obra exposta.

Resgatando aquela questão colocada por Christina Kennedy na citação que inicia o texto sobre Luísa Cunha, sobre quais serão os efeitos no ateliê, das práticas atuais nómadas, relacionais e temporárias, talvez se possa adiantar que uma das possibilidades pode ser a coincidência do ateliê com o museu. Como se viu ao longo de vários momentos desta tese, questionados por alguns artistas ao longo do tempo, ateliê e museu mantiveram-se sempre como dois dispositivos essenciais no contexto da produção e exposição das obras de arte. Com um percurso de confluência ao longo de toda a história da arte, uma das consequências do alargamento do conceito de ateliê, propiciado precisamente pela expansão das próprias práticas artísticas cada vez mais nómadas, efémeras e em rede é, assim, a coincidência entre os dois dispositivos, ou seja, o museu como ateliê do artista.

## Considerações finais

Over the last decade, the art world has successfully adapted itself to the logic of globalization [...]. Within this development, the artist's studio continues to serve as a major point of reference, since it allows us to understand how work is organized and represented today. On the one hand, the traditional studio embodies pre-globalization from the standpoint of production's coherence. In a world dominated by bureaucratic structures and information technology, it still emerges as a singular place in which creativity can be localized and where ideas as products remain in the hands of one person. On the other hand, the studios of successful artists may serve as both predictive and attractive models for the worlds of industry and research. (Ursprung, 2009: 167-168)

Considerando que o ateliê foi e continua a ser um ponto de referência essencial em qualquer processo de reflexão, formulação, produção e exposição artística, o objetivo principal desta investigação foi perceber de que modo o museu tem vindo a acolher o ateliê de artista. Assim, tomou-se o ateliê como o principal objeto de estudo analisando, num primeiro momento, a sua definição, a sua história e desenvolvimento, de modo a identificar as dinâmicas possíveis entre o ateliê e o museu de arte. Isto permitiu perceber que a permanência do ateliê em qualquer processo de criação ou produção artística – “um espaço singular onde a criatividade pode ser localizada,” como refere Ursprung – o torna um dispositivo que deve ser entendido segundo um conceito expandido. Ou seja, de modo a adaptar-se às constantes mudanças no mundo da arte e especificamente nas práticas artísticas mais recentes, o ateliê passa a ser entendido como um *espaço criativo* que pode ser definido como uma infinidade de lugares, processos ou estados mentais propícios à criação de um artista num momento específico. É esta conceção alargada do ateliê que permite que, em última instância, o próprio museu possa ser entendido como o espaço de trabalho do artista.

O mapeamento de exemplos muito diversos entre si permitiu distinguir, num segundo momento, diferentes modalidades de integração do ateliê no museu, que se enquadraram em três linhas de análise, nomeadamente, a musealização, a exposição e a mobilidade do ateliê de artista.

No que concerne à musealização dos ateliês de artista, constatou-se que ela constitui uma das formas mais tradicionais de acolhimento do ateliê por parte do museu, sendo comum, sobretudo a partir de finais do século XIX, a abertura ao público de ateliês de artistas musealizados, integrados ou não em complexos que podem incluir ainda a casa ou o jardim privado do artista, por exemplo. Os casos do Musée Bourdelle ou do Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden, entre outros, constituem exemplos do modo como a musealização partiu da pertinência em preservar, acima de tudo, os ateliês dos artistas nos seus locais originais, como forma de conhecer, estudar, documentar e mostrar os processos de criação artística que aqueles espaços testemunharam no passado. Para além destes exemplos da musealização *in situ*, foram também analisados casos de uma prática mais recente em que o ateliê é integrado no espaço do museu através da sua reconstrução efetiva e permanente no espaço de exposição. Neste âmbito, os ateliês de Brancusi no MNAM e de Bacon na Dublin City Gallery The Hugh Lane constituem dois exemplos paradigmáticos de projetos museológicos de grande envergadura que envolveram um longo e minucioso trabalho de mapeamento, inventário, remoção e reconstituição de todo o conteúdo dos ateliês do seu espaço original para um novo, criado propositadamente para o efeito em espaços de museus já existentes.

Relativamente à exposição de ateliês de artistas, foi possível identificar duas modalidades principais da sua concretização no museu: uma que diz respeito à recriação temporária do ateliê no museu, em que aquele funciona como um documento de contextualização da obra e da prática do artista; e outra que inclui todas as manifestações artísticas em que o ateliê é o tema da obra de arte, independentemente do modo como esta se materializa (ou não) no espaço expositivo. A primeira modalidade pode ser exemplificada pelo ateliê parisiense de Mondrian recriado em diferentes exposições e com diferentes formatos após a morte do artista. Nestes casos, a recriação não é feita com os elementos do ateliê original (que podem já não existir), mas apoia-se em documentação existente para apresentar, no espaço de exposição, uma réplica o mais fiel possível do ateliê do artista (ou de partes dele), cujo objetivo é permitir um melhor entendimento de algum aspeto essencial da sua prática no contexto específico daquela

exposição. A segunda modalidade da exposição de ateliês no museu diz respeito a obras de arte que exploram o ateliê como tema, de uma forma literal ou simbólica. No primeiro caso, o artista utiliza concretamente o seu ateliê como material para a criação de obras de arte, transpondo-o na íntegra (como fez, por exemplo, Manuel João Vieira em 2013) ou fragmentado (como acontece com as últimas exposições de Gregor Schneider) para o espaço de exposição. No segundo caso, as obras de arte podem não estabelecer uma relação tão direta com o ateliê do artista, mas apresentam sempre qualquer ligação simbólica ou metafórica com ele, como acontece por exemplo com muitos trabalhos de Ângela Ferreira em que a apresentação dos *composite drawings*, com o objetivo de contextualizar a investigação que deu origem à obra, remete (pelas suas dimensões ou pela forma como se organiza na parede ou em vitrinas, por exemplo) diretamente para o método e espaço de trabalho da artista no seu ateliê. De modo a integrar estas variadas manifestações artísticas que se relacionam de diferentes modos com o ateliê (considerado na sua definição expandida), o museu abre-se, assim, a algumas das práticas mais recentes, acolhendo um dispositivo que tradicionalmente lhe seria exterior, ao mesmo tempo que, por outro lado, muitos artistas incorporam na sua prática protocolos das instituições museológicas (como a utilização de vitrinas, a elaboração de inventários, etc.).

Constatando-se que ateliê e museu têm seguido um percurso de confluência no qual os processos de criação e produção artística tendem com frequência a ser integrados pelo museu (primeiro por iniciativa dos próprios artistas, e depois pela instituição museológica), chegou-se a um momento em que é o próprio artista que se move para o museu para ali trabalhar: o museu transforma-se em ateliê do artista. Esta mobilidade do artista é consequente do desenvolvimento das práticas artísticas dos últimos anos, bem como dos modelos de exposição que cada vez mais se desenvolvem a partir de projetos abertos e transdisciplinares que promovem a interação em rede entre os vários intervenientes (como mostrou o exemplo de Rigo 23). Neste contexto, se a definição de ateliê se expandiu para significar qualquer dispositivo que se relacione com o processo criativo, em última instância o ateliê identifica-se com o próprio artista, *movendo-se* com ele para os espaços (um deles o museu) para onde cada vez mais viaja

para trabalhar em projetos específicos. Perdendo uma das suas características tradicionais – a sua fixação a um lugar específico – o ateliê torna-se móvel, multiplicando-se pela variedade de lugares e pessoas que contribuem para a produção e exposição de uma obra: “desmaterializado e reduzido às suas várias funções, o ateliê é a partir de agora um sistema de relações” (Paré, 2001: 31).

E se esta mobilidade do ateliê parece facilitar a sua integração no museu, por outro lado, obrigou-o, mais uma vez, a repensar e reformular os seus modelos de exposição, documentação e preservação das obras de arte, de modo a manter-se também um elemento ativo desse sistema de relações que caracteriza atualmente o mundo da arte. Os novos modelos expositivos que nos últimos anos têm vindo a ser desenvolvidos em alguns museus e centros de arte contemporânea, como o Palais de Tokyo, Paris, ou o Baltic Center for Contemporary Art, Gateshead, entre outros, que promovem um “esbatimento criativo entre a produção e a exposição de obras de arte” (Obrist e Vanderlinden, 2001), constroem exposições *generativas* (Rodenbeck, 2010: 336-227) ou integram uma *atividade de ateliê institucionalizada* (Bishop, 2004: 52), mostram como o museu tem sido capaz de acolher o ateliê de artista. Ou seja, o ateliê é integrado no museu de arte contemporânea através de obras que cada vez mais se confundem com a própria prática expositiva e que na maior parte das vezes implicam uma coincidência, no espaço e no tempo, entre o artista (e o seu ateliê) e o museu: obras de arte em processo, ou em forma de projetos, encontros, reuniões ou conversas informais, por exemplo.

As diferentes formas como o museu tem acolhido o ateliê de artista mostram a adaptabilidade dos dois dispositivos a novas práticas e contextos. Neste sentido, o ateliê de artista passa a ser um elemento central não só para qualquer prática artística, mas também museológica, podendo fornecer o enquadramento necessário, teórico ou prático, para se compreender uma obra, um processo de criação ou mesmo uma exposição.

O caso de Alberto Carneiro, usado como ponto de partida para o desenvolvimento desta tese, serve aqui também como exemplo. Os processos de trabalho do escultor (que constituem um exemplo do desenvolvimentos das práticas



artísticas durante as décadas de 1960 e 1970, como se referiu) mostram que as potencialidades da integração do ateliê de artista no museu constituem algumas das formas mais recentes de o museu de arte contemporânea se reinventar a partir concretamente das práticas e das obras dos artistas que acolhe. Desde cedo Carneiro baseou a sua prática num lugar específico que sempre foi também o seu ateliê: na sua casa e jardim em São Mamede do Coronado, mas também nas suas memórias da infância vividas na natureza. Por isso as suas obras frequentemente integraram elementos desse lugar (simbólicos, pela inspiração nas suas vivências no jardim; e material, pela utilização efetiva de matérias do jardim) que era deste modo transposto para os vários museus onde expôs. Por sua vez, os museus que acolheram obras de Alberto Carneiro tiveram de repensar as suas práticas em relação a questões de conservação, documentação e reinstalação de obras de arte, de modo a adaptar-se a novos elementos introduzidos pela prática do escultor no espaço de exposição, nomeadamente elementos naturais e efémeros, provenientes muitas vezes de lugares específicos, como troncos ou árvores do jardim privado do escultor ou de terrenos circundantes; seixos de praias ou campos que Carneiro percorreu; ou fenos de trigo plantados propositadamente para o efeito, por exemplo.<sup>507</sup>

Uma das últimas obras de arte pública do escultor, *Jardim-Escultura* (1997-2014) é exemplo de uma integração original, promovida pelo próprio artista, entre o espaço de produção da obra (a natureza entendida como o ateliê temporário do artista) e o espaço da sua exposição permanente. Não se tratando de uma instalação num museu propriamente dito, é simbólico o facto de a obra ter sido construída num terreno que estava há muitos anos destinado a um museu para as obras de Carneiro (a natureza como espaço expositivo<sup>508</sup>). Simultaneamente, situa-se junto à galeria privada construída por iniciativa do escultor para se constituir como complemento ao museu

---

<sup>507</sup> Como por exemplo em *O laranjal – natureza envolvente* (1969), terra, laranjeira, metal, tela, áudio, laranjas, foco de luz, coleção CGAC, Santiago de Compostela; *O Corpo Subtil* (1980-81), ardósia, calcário, grafite sobre papel (desenho em ardósia passado a papel com grafite), coleção Fundação de Serralves – Museu de Arte contemporânea, Porto; ou *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-76), medas de centeio ou trigo e feno, respetivamente.

<sup>508</sup> Ver CASTRO, Laura. (2010). *Exposições de arte contemporânea na paisagem: antecedentes; problemática e práticas*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Doutor [Ciências da Arte]), Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto.

Disponível em [https://catalogo.up.pt/F/TDH8LFEB79GXSXR5HG41QILHA13L2HAR8R95B4PLA6LMCBB8QP-9611?func=full-set-set&set\\_number=009214&set\\_entry=000027&format=999](https://catalogo.up.pt/F/TDH8LFEB79GXSXR5HG41QILHA13L2HAR8R95B4PLA6LMCBB8QP-9611?func=full-set-set&set_number=009214&set_entry=000027&format=999)

(que não chegou a concretizar-se, como se viu), e ao ateliê, casa e jardim privados onde Carneiro viveu e trabalhou na maior parte da sua vida. Esta proximidade da escultura no exterior com o ateliê do artista tem a capacidade de informar e contextualizar de um modo muito direto e eficaz a prática e as opções estéticas do artista, assim como, de um modo geral, as diversas modalidades de musealização ou de exposição de ateliês podem contribuir para o entendimento de uma obra e dos processos de criação artística. Transformado, reinventado e expandido, o ateliê de artista instaura-se, assim, como um dispositivo que no contexto do museu tem a capacidade de o questionar, ativar e gerar novos modelos de exposição, documentação e estudo das obras de arte.

Esta tese teve como ponto de partida específico o trabalho prático de inventariação da obra de Carneiro, ainda em desenvolvimento, realizado presencialmente no seu ateliê. No entanto, desenvolveu-se para uma reflexão teórica<sup>509</sup> baseada num mapeamento e contraponto entre um conjunto diverso de exemplos concretos. Constatando-se, por um lado, a atualidade do tema do ateliê de artista nas suas variadas potencialidades de investigação e, por outro, a ainda escassez de estudos académicos que o abordam segundo uma perspetiva interdisciplinar, considerou-se pertinente a realização de uma análise do ateliê tendo em conta a sua articulação com alguns conceitos atuais relacionados com a prática expositiva em museus.

Consciente de que esta se trata de uma abordagem de entre muitas outras possíveis, o objetivo foi elaborar um estudo abrangente sobre o ateliê de artista e a interseção deste com o museu no contexto de práticas artísticas e expositivas recentes. Pretendeu-se reunir um conjunto de conceitos, contextos e exemplos e apontar linhas de desenvolvimento que pudessem elas próprias constituir-se como tópicos para investigações futuras: Partindo dos exemplos dos ateliês de Brancusi, Bacon e Paolozzi, quais foram as consequências efetivas que a sua transposição teve na prática expositiva do museu? Como é que o ateliê musealizado *in situ* de Bourdelle mantém vivo o processo de criação e produção do artista, sem descaracterizar o espaço ou colocar em

---

<sup>509</sup> Em complemento a essa reflexão teórica, o contacto com diferentes intervenientes (nomeadamente alguns artistas e os seus ateliês) e a possibilidade em colaborar em diferentes projetos ao longo da investigação, constituíram momentos de trabalho prático que estabeleceram importantes pontes para futuros projetos, o que se considera ter sido um dos aspetos mais relevantes e gratificantes de todo este processo de investigação.

risco a preservação do seu conteúdo? Como é feita pelo museu a documentação e reinstalação de uma obra como a *Dead House ur*, de Gregor Schneider, tendo em conta o espaço específico da casa/ ateliê onde ela tem origem? Apesar de trabalhar sobretudo em espaços públicos e segundo projetos específicos, a obra de Rigo 23 tem sido com frequência exposta em museus: como é feita a recriação no museu de uma obra concretizada para um espaço específico diferente? O que é que o espaço do museu acrescenta à prática nómada do artista, e à mobilidade do seu ateliê? Questões estas, entre muitas outras, que propõem assim uma continuidade à presente investigação.

## Referências bibliográficas

- (1996). *Atelier Brancusi*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- (2006). *The National Gallery Annual Report and Accounts for the year ended 31 March 2006*. Londres: The National Gallery. Disponível em [https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/231743/1230.pdf](https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/231743/1230.pdf).
- (2009) Nuno Sousa Vieira. *CarpeDiem - Arte e Pesquisa. Histórico de Artistas*. Página web acessível em <http://www.carpe.pt/pt-pt/node/120>
- (2012). *Musée Bourdelle. Museum Guide*. Paris: Musées de la Ville de Paris. Mairie de Paris.
- (2013a). "Donald Judd's home opens to the public in June". In *Phaidon*. Disponível em <http://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/april/26/donald-judds-home-opens-to-the-public-in-june/>.
- (2013b). *Manuel João Vieira vai morar em exposição na Cordoaria Nacional*. In SIC (Produtor): Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=saiServbIPI>.
- (2013c). *Manuel João Vieira vive em museu durante um mês e meio*. tvi24. Disponível em <http://www.tvi24.iol.pt/musica/exposicao/manuel-joao-vieira-vive-em-museu-durante-um-mes-e-meio>.
- (2014a). *El Museo's Artist Residency: Back in Five Minutes* [press release]. Disponível em <http://www.elmuseo.org/wp-content/uploads/2014/02/Artist-Residency-Curatorial.pdf>.
- (2014b) Historic Artist's Homes & Studios. Página web acessível em <https://artistshomes.org/>
- Watts Gallery. (2016a) Artist's Studio Museum Network. Página web acessível em <http://artiststudiomuseum.org/>
- (2016b). *Miro masterpiece Artist's studio recreated in London*, *Al Jazeera News*. In Vimeo. Disponível em <https://vimeo.com/222853552>.
- (2016c) Projects - Past Exhibitions - Miró's Studio. Página web acessível em <http://galeriamayoral.com/es/proyecto/549/>

- (2017a). *The Making of Modigliani VR: The Ochre Atelier*. In Tate Modern - Behind the Scenes. Disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/modigliani/modigliani-vr-ochre-atelier>.
- Tate Modern. (2017b) *Modigliani VR: The Ochre Studio. Behind the Scenes*. Página web acessível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/modigliani/modigliani-vr-ochre-atelier>
- i8 Gallery. (2017c) Ólafur Elíasson establishes satellite artist's studio in Reykjavík. Página web acessível em <https://createsend.com/t/r-7D9AB1C266B7F9EE2540EF23F30FEDED>
- (2017d). "Sarkis' L'Atelier depuis 19380". In *MAMCO Geneve/ Expositions en cours*. Disponível em [http://archives.mamco.ch/expositions/encours/2017\\_Printemps/Sarkis\\_ENG.html](http://archives.mamco.ch/expositions/encours/2017_Printemps/Sarkis_ENG.html).
- Preloaded. (2017e) Tate. *Modigliani VR: The Ochre Atelier. Ground-breaking Virtual Reality for a blockbuster art exhibition*. Página web acessível em <https://preloaded.com/work/modiglianivr/>
- (s/d) Judd - Foundation. Página web acessível em <https://juddfoundation.org/foundation/about/>
- . (2005). *Alberto Carneiro. Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004*. Cascais: Fundação D. Luís I e Galeria Fernando Santos.
- AA.VV. (1936-1960a) *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* [Apua-Bail]. (Vol. III). Lisboa: Editorial Enciclopédia.
- . (1936-1960b) *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* [Escar-Febrá.]. (Vol. X). Lisboa: Editorial Enciclopédia.
- . (1936-1960c) *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* [Nuche-Paisd]. (Vol. XIX). Lisboa: Editorial Enciclopédia.
- . (2013), *The Studios at the Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden, St. Ives. Development Seminar* [Development Seminar Report]. St. Ives: Tate St. Ives e Hepworth Museum. Disponível em <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/34443>.
- AFFREIXO, Rodrigo. (2017). "Mas ao Brasil jamais voltaria, uma exposição de Ana Vidigal". In *Sábado*. Disponível em <http://www.sabado.pt/gps/detalhe/mas-ao-brasil-jamais-voltaria-uma-exposicao-de-ana-vidigal>.
- ALBERTS, Hana R. (2013). "Inside Donald Judd's Home Studio, Open For Tours in June". In *Curbed*. Disponível em <https://ny.curbed.com/2013/4/19/10251970/inside-donald-judds-home-studio-open-for-tours-in-june>.

- ALFARO, Catarina. (2017a). "Paula Rego, Histórias & Segredos". In ALFARO, Catarina e OLIVEIRA, Leonor de (Eds.), *Paula Rego: Histórias & Segredos*. Cascais: Casa das Histórias Paula Rego. pp. 23-40.
- . (2017b). *Paula Rego: História & Segredos* [folha de sala]. Cascais: Casa das Histórias Paula Rego. Disponível em [http://www.casdashistoriaspaularego.com/media/108081/folhasalahistoriassegredos\\_pt.pdf](http://www.casdashistoriaspaularego.com/media/108081/folhasalahistoriassegredos_pt.pdf).
- ALLOWAY, Lawrence. (1972). "Network: The Art World Described as a System". In *Artforum*, 11(Setembro 1972). Disponível em <https://www.artforum.com/inprintarchive/id=33673>.
- ALPERS, Svetlana. (2010). "The View from the Studio". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The studio reader. On the space of artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press. pp. 126-149.
- AMADO, Guy. "O atelier musealizado: três casos de estudo [Brancusi, Schwitters, Bruscky]". Comunicação apresentada na conferência *Processos de musealização: um seminário de investigação internacional*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015. pp. 468-483. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13510.pdf>.
- AZEVEDO, Teresa. (2008). *Espaço de exposição como espaço de (re) criação*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Artísticos, especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais), Faculdade de Belas Artes, Porto.
- . (2015). "Instances of double-sidedness on documenting *Double-Sided* by Ângela Ferreira". In *Revista de História da Arte*, 04, (Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art), pp. 77-88. Disponível em <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>.
- BAIN, Alison. (2004). "Female artistic identity in place: the studio". In *Social & Cultural Geography*, 5, (2), pp. 171-193. Disponível em <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=13460875&site=eds-live&scope=site&authtype=shib&custid=s5575886&groupid=EBSCO&profile=eds>.
- BALESTRIERI, James D. (2014). "The Artist at Home and at Work". In *American Fine Art Magazine*, (#14, Março), pp. 48-55. Disponível em <https://artistshomes.org/sites/default/files/article-content/AmericanFineArtHAHSarticle.pdf>.
- BARTHEL, Albrecht. (2006a). "Brancusi's Studio: A Critique of the Modern Period Room". In HOFFMANN, Jens (Ed.), *The Studio: Documents of Contemporary Art*. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press. pp. 128-135.

- . (2006b). "The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room". In *Future Anterior*, III, (2), pp. 34-45.
- BARTHES, Roland. (1980). *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- BÄTSCHMANN, Oskar, et al. (2014). "De l'atelier au monument et au musée". In *Perspective [em linha]*, 1 | 2014(L'atelier), pp. 43-54. Disponível em <https://perspective.revues.org/4345#quotation>.
- BAUER, Linda. (2008). "From bottega to studio". In *Renaissance Studies*, 22, (5), pp. 642-649. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1111/j.1477-4658.2008.00515.x>.
- BEASLEY, Mark. (2006). "O assalto ao silêncio". In BEASLEY, Mark (Ed.), *Rigo* 23. (Vol. 1). Calheta, Madeira: Centro das Artes Casa das Mudas. pp. 14-17.
- BECK, Martin. (2014). "The exhibition and the display". In STEEDS, Lucy (Ed.), *Exhibition*. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press. pp. 27-33.
- BELCHER, Michael. (1991). *Exhibitions in Museums*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- BELL, Kirsty. (2013). *The Artist's House: From Workplace to Artwork*. Berlin: Sternberg Press.
- BERGSTEIN, Mary. (1995). "'The Artist in His Studio': Photography, Art, and the Masculine Mystique". In *Oxford Art Journal*, 18, (2), pp. 45-58. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1360552>.
- BERNARD, Christian. (n/d). "L'Appartement". In *Entretiens avec Christian Bernard*. Disponível em <http://archives.mamco.ch/Radio/Appartement.pdf>.
- BIANCHI, Pamela. (2016). *Espaces de l'oeuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*. Saint-Denis: Éditions Connaissances et Savoie.
- BINLOT, Ann. (2015). "'Art as the first requirement': Donald Judd's 101 Spring Street to open as gallery". In *Wallpaper*. Disponível em <https://www.wallpaper.com/art/art-as-the-first-requirement-donald-judds-101-spring-street-to-open-as-gallery#DgKGfIMKswZ8V7gM.99>.
- BISHOP, Claire. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics". In *October* 110, Fall 2004, pp. 51-79.
- . (2005). *Installation Art. A Critical History*. Londres: Tate Publishing.

- . (2013). *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres: Koenig Books.
- BLAZWICK, Iwona. (2009). "Introduction". In SHARMACHARJA, Shamita (Ed.), *A manual for the 21st century art institution*. Londres: Koenig Books e Whitechapel Gallery. pp. 14-23.
- BOCK, Jürgen, et al. (2015). *Ângela Ferreira. Indépendance Cha Cha (Entrer dans la mina)*. Lisboa: Fundação EDP.
- BONETT, Helena. "From Studio to Museum: Barbara Hepworth's Trewyn Studio". Comunicação apresentada na conferência *Barbara Hepworth*. Tate Britain, Londres, 2013. Disponível em [https://www.academia.edu/4211078/From\\_Studio\\_to\\_Museum\\_Barbara\\_Hepworth\\_s\\_Trewyn\\_Studio](https://www.academia.edu/4211078/From_Studio_to_Museum_Barbara_Hepworth_s_Trewyn_Studio).
- BOURRIAUD, Nicholas. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- BOWERS, Andrea. (2010). "Andrea Bowers". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The studio reader. On the space of artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press. pp. 332-335.
- BOWNESS, Alan. (1976). *A Guide to Barbara Hepworth Museum*. St. Ives, Cornualha: Trewyn Studio and Garden.
- BOWNESS, Sophie. (2013). "St. Ives". In *Barbara Hepworth*. Disponível em <http://barbarahepworth.org.uk/st-ives/>.
- . (s/d). "Barbara Hepworth and St. Ives". In *Barbara Hepworth*. Disponível em <http://barbarahepworth.org.uk/about-barbara-hepworth/sophie-bowness-barbara-hepworth.html>.
- BRITTO, Ludmila. (s/a). "O ateliê/arquivo de Paulo Bruscky: um acervo vasto de quase tudo". In *Revista de Arte OHun. Revista do programa de pós-graduação em artes visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.*, nº 6, pp. 14-23.
- BRUGGEN, Coosje von. (1988). *Bruce Nauman*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications.
- BUREN, Daniel. (1971). "The Function of the Studio". In *October*, 10, (Fall 1979), pp. 51-59.
- . (1973). "The function of an exhibition". In *Studio International*, 186, (961), p. 216.



- . (1985). "Function of the Museum". In HERTZ, Richard (Ed.), *Theories of Contemporary Art*. New Jersey: Prentice Hall, Inc. pp. 189-190.
- . (2007). "'The function of the studio' revisited: Daniel Buren in Conversation". In HOFFMANN, Jens e KENNEDY, Christina (Eds.), *The Studio*. Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane. pp. 103-106.
- CAETANO, Maria João. (2017). "Os segredos e as histórias por trás das obras de Paula Rego". In *Diário de Notícias - Artes*. Disponível em <https://www.dn.pt/artes/interior/os-segredos-e-as-historias-por-tras-das-obras-de-paula-rego-5777371.html>.
- CAIN, Abigail. (2016). "How Constantin Brancusi turned Paris's Impasse Ronsin into a heaven for artists". In *Artsy*. Disponível em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-brancusi-turned-one-paris-alleyway-into-a-haven-for-artists>.
- CAMPBELL, Brenda. (2014). *Are Studio Reconstructions in Museums "Dead"? Exploring the Paolozzi Studio in Edinburgh*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Bachelor), Utrecht University.
- CAPPOCK, Margarita. (2005). *Francis Bacon's Studio*. United Kingdom: Merrell Publishers Ltd.
- CARNEIRO, Alberto. (2012). "Antologia Autobiográfica. Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra". In *Alberto Carneiro - Os caminhos da água e do corpo sobre a terra*. Bragança: Câmara Municipal de Bragança. pp. 9-39.
- CÉSAR, Marisa Flório. (2007). "O Ateliê do Artista". In *Arte & Ensaios. Revista do programa de pós-graduação em artes visuais*, (ano XIV, nº 15), pp. 16-29.
- CHAPMAN, H. Perry. (2005). "The Imagined Studios of Rembrandt and Vermeer". In COLE, Michael e PARDO, Mary (Eds.), *Invebtions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press. pp. 108-146.
- CHU, Petra Ten-Doesschate. (2013). "Showing Making in Courbet's *The Painter's Studio*". In ESNER, Rachel, et al. (Eds.), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amesterdão: Amsterdam University Press. pp. 62-72.
- CLOUTEAU, Ivan. (2009). "Comment penser l'erreur en régie d'art contemporain?". In *CeROArt*, 3. Disponível em <https://ceroart.revues.org/1181>.
- COELEWIJ, Leontine. (2006). "Mapping the Studio". In *Stedelijk Museum Bulletin*, Vol. 2, pp. 53-55.

- COLE, Michael, e PARDO, Mary. (2005a). "Origins of the Studio". In COLE, Michael e PARDO, Mary (Eds.), *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press. pp. 1-35.
- (Eds.). (2005b). *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press.
- COLES, Alex. (2012). *The Transdisciplinary Studio*. Berlim: Sternberg Press.
- CORN, Wanda M. (2005). "Artists' Homes and Studios: A special kind of archive". In *American Art*, 19, (1), pp. 2-11. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.1086/429967>. (Consultado em Janeiro de 2014).
- COSTA, Diogo Freitas da. (2015). *Atelier*. Retratos da Fundação. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- COUSINS, Stephen. (2017). "Enter Modigliani's studio when he pops out". In *Riba Journal*. Disponível em <https://www.ribaj.com/products/virtual-reality-amedeo-modigliani-paris-studio-tate-modern-london>.
- CRESCO, Nuno. (2013). "O que dizem os artistas? Luisa Cunha entrevistada por Nuno Crespo". In *Forma de Vida*, nº 2. Disponível em <https://formadevida.org/crespoentrevistacunhafdv2>.
- CRUZ, Valdemar. (2012). "Casa de Júlio Resende abre ao público". In *Expresso*, (26 de outubro). Disponível em <http://expresso.sapo.pt/actualidade/casa-de-julio-resende-abre-ao-publico=f762583>.
- DAVIDTS, Wouter. (2006). "The Myth of the Post-Studio Era". In *Stedelijk Museum Bulletin*, Vol. 2, pp. 55-57.
- . (2009). "'My Studio is the Place where I am (Working)". Daniel Buren". In DAVIDTS, Wouter e PAICE, Kim (Eds.), *The Fall of the Studio. Artists at Work*. Amesterdão: Antennae. pp. 63-81. Disponível em <http://books.google.pt/books?id=wwY3AQAAIAAJ>
- . (2013). "Home Improvement and Studio Stupor. On Gregor Schneider's (*Dead*) House ur". In ESNER, Rachel, et al. (Eds.), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amesterdão: Amsterdam University Press. pp. 209-225.
- DAVIDTS, Wouter, e PAICE, Kim (Eds.). (2009). *The fall of the studio. Artists at work*. Amesterdão: Valiz.

- DAWSON, Barbara. (2005). "Francis Bacon's Studio: the Dublin chapter". In CAPPOCK, Margarita (Ed.), *Francis Bacon's Studio*. United Kingdom: Merrell Publishers Ltd. pp. 11-21.
- DESVALLÉES, André, e MAIRESSE, François (Eds.). (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: ICOM e Armand Colin.
- DEWDNEY, Andrew, et al. (2013). "The distributed museum". In *Post-Critical Museology. Theory and practice in the art museum*. Oxfordshire, Inglaterra, e Nova Iorque, USA: Routledge. pp. 189-204.
- DIAS, Carla. (2008). *Leituras contemporâneas de coleções históricas como estratégia de comunicação dos museus*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Mestre), Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto.
- DUARTE, Alice. (2013). "Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora". In *Revista Museologia e Patrimônio. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, Vol. 6(Nº 2), pp. 99-107. Disponível em <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/248/239>.
- EDLICH, Micha Gerrit Philipp. (2010). "The Possibilities and Potential Pitfalls of Contemporary Global Environmental(ist) Imaginaries: The *Human/ Nature Project* and Philip Krohn's *EARTH Sticker*". In *Ecozona*, 1, (nº 2), pp. 51-66. Disponível em <http://ecozona.eu/article/view/362>.
- ELDERFIELD, John. (2015a). *In the Studio: Paintings*. Nova Iorque: Gagosian Gallery.
- . (2015b). "Studio Visits". In ELDERFIELD, John (Ed.), *In the Studio: Paintings*. Nova Iorque: Gagosian Gallery. pp. 13-44.
- ELKINS, James. (2008). "On some limits of materiality in Art History". In *31: Das Magazin des Instituts für Theorie*, (12), pp. 1-8 [25-30]. Disponível em [saic.academia.edu/JElkins](http://saic.academia.edu/JElkins).
- ESNER, Rachel. (2013). "Forms and Functions of the Studio from the Twentieth Century to Today". In ESNER, Rachel, et al. (Eds.), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacida Dean*. Amesterdão: Amsterdam University Press. pp. 121-135.
- ESNER, Rachel, et al. (Eds.). (2013). *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- FASVS. (2014), *Plano de Actividades da Fundação Arpad-Szenes-Vieira da Silva*. 2015. FASVS. Disponível em <http://fasvs.pt/upload/fundacao/29.pdf>.

- . (n/a-a). "Museu. História". In *Fundação Arpad Szenes Vieira da Silva*. Disponível em <http://fasvs.pt/museu/historia>.
- . (n/a-b). "Uma casa aberta, um atelier para todos". In *Fundação Arpad Szenes Vieira da Silva. Casa Atelier*. Disponível em <http://www.fasvs.pt/casa-atelier/>.
- FEEKE, Stephen, e WOOD, Jon (Eds.). (2001). *Close encounters: the sculptor's studio in the age of the camera*. Leeds: Henry Moore Foundation.
- FERNANDES, João. (2007). "Ali vai a Luísa...". In WANDSCHNEIDER, Miguel e BURMESTER, Maria (Eds.), *Luísa Cunha*. Porto: Fundação de Serralves.
- . (2013). "As metamorfoses de Alberto Carneiro: Outros envolvimento". In BURMESTER, Maria (Ed.), *arte vida/ vida arte. Alberto Carneiro*. Porto: Fundação de Serralves. pp. 19-40.
- FOSTER, Hal. (1999). "Re: Post". In WALLIS, Brian (Ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*. (9ª ed.). Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art. pp. 189-201.
- FREIRE, Cristina. (2006). *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco.
- GAMBONI, Dario. (2011). "'Musées d'auteur': les musées d'artistes et de collectionneurs comme oeuvres d'art totales". In GUGLIELMETTI, Anita, et al. (Eds.), *Casa d'artisti. Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen [Atas da Conferência]*. Ligornetto, Museo Vincenzo Vela. pp. 189-206. Disponível em [http://www.unige.ch/lettres/armus/files/3114/2960/5715/Gamboni\\_Musees\\_dauteur\\_2011.pdf](http://www.unige.ch/lettres/armus/files/3114/2960/5715/Gamboni_Musees_dauteur_2011.pdf)
- GAUVILLE, Hervé, e LEOVICI, Elisabeth. (2004). "Christian Bernard. "Un musée est une maison de rendez-vous"". In *Libération*. Disponível em [http://www.liberation.fr/week-end/2004/01/17/un-musee-est-une-maison-de-rendez-vous\\_465603](http://www.liberation.fr/week-end/2004/01/17/un-musee-est-une-maison-de-rendez-vous_465603).
- GETSY, David J. (2010). "The Reconstruction of the Francis Bacon Studio in Dublin". In *The Studio Reader. On the Space of Artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press. pp. 99-103.
- GOTLIEB, Marc. (2005). "Creation and Death in the Romantic Studio". In COLE, Michael e PARDO, Mary (Eds.), *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press. pp. 147-184.

- GRAMELSBERGER, Gabriele. (2013). "A Laboratory View of Art". In SCHWAB, Michael (Ed.), *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*. Bélgica: Leuven University Press. pp. 102-111.
- GREENBERG, Reesa, et al. (1996). "Introduction". In GREENBERG, Reesa, et al. (Eds.), *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge. pp. 1-4.
- GREGORY, Hannah. (2013). "101 Spring Street". In *Domus*. Disponível em [http://www.domusweb.it/en/art/2013/07/18/101\\_spring\\_streetdonaldjudd.html](http://www.domusweb.it/en/art/2013/07/18/101_spring_streetdonaldjudd.html).
- GRIENER, Pascal. (2014). "La notion d'atelier de l'Antiquité au XIXème siècle: chronique d'un appauvrissement sémantique". In *Perspective [em linha]*, 1 | 2014(L'atelier), pp. 13-26. Disponível em <https://perspective.revues.org/4313#quotation>.
- GUILLOUËT, Jean-Marie, et al. (2014). "Enquête sur l'atelier: histoire, fonctions, transformations". In *Perspective [em linha]*, 1 | 2014, pp. 27- 42. Disponível em <https://perspective.revues.org/4314#quotation>.
- HARRISON, Antonia. (2009). "Where works collide: the Studio and Beyond". In WATERFIELD, Giles (Ed.), *The Artist's Studio*. Norwich: Hogarth Arts e Compton Verney. pp. 73-86.
- HARRISON, Helen A. ([2012]). "The Pollock-Krasner Studio". In *Art & Architecture Quarterly*. Disponível em <http://www.aageastend.com/contents/articles/pollock-the-pollock-krasner-studio/>.
- HAYDEN, Scott. (2017). "Tate Modern's 'Modigliani VR: The Ochre Atelier' Experience Comes to Viveport". In *Road to VR*. Disponível em <https://www.roadtovr.com/tate-moderns-modigliani-vr-ochre-atelier-experience-comes-viveport/>.
- HEINICH, Nathalie. (1993). *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Éditions Minuit.
- HENRY, Clare. (1996). "Cast into the Cut and Paste". In *The Herald*, (19 de Agosto). Disponível em [http://www.heraldscotland.com/news/12035715.Cast\\_into\\_the\\_cut\\_and\\_paste/](http://www.heraldscotland.com/news/12035715.Cast_into_the_cut_and_paste/).
- HOFFMANN, Jens. (2007). "A Studio is a Studio is a Studio". In HOFFMANN, Jens e KENNEDY, Christina (Eds.), *The Studio*. Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane. pp. 9-18.
- . (2012). "Introduction. The Artist's Studio in an Expanded Field.". In HOFFMANN, Jens (Ed.), *The Studio. Documents of Contemporary Art*. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press. pp. 12-17.

- HOFFMANN, Jens, e KENNEDY, Christina (Eds.). (2007). *The Studio*. Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane.
- HSU, Manray. (2006). "Peões e Passadeiras". In BEASLEY, Mark (Ed.), *Rigo 23*. (Vol. 1). Calheta, Madeira: Centro das Artes Casa das Mudanças. pp. 128-133.
- HSU, Stella. (n/d). "On Ian Wallace At Work". In. Disponível em [https://www.academia.edu/2515989/On\\_Ian\\_Wallace\\_At\\_Work](https://www.academia.edu/2515989/On_Ian_Wallace_At_Work).
- HUG, Alfons. (2004). "Contrabandistas de imagens". In *26ª Bienal de São Paulo [Artistas Convidados]*. São Paulo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo. pp. 23-29.
- JACOB, Mary Jane, e GRABNER, Michelle (Eds.). (2010). *The Studio Reader. On the space of artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.
- JANSSEN, Hans, et al. (2014). "The way to the studio, and back again. A conversation between Hans Janssen, Nancy J. Troy and Michael White". In MANACORDA, Francesco e WHITE, Michael (Eds.), *Mondrian and His Studios. Colour in Space*. Reino Unido: Tate Publishing. pp. 128-141.
- JENNI, Gaëlle, e JEUNET, Noémie. (2013). *Contenu-contenant: L'espace d'exposition monographique*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Mestre [enunciado teórico]), Escola Politécnica Federal, Lausanne.
- JOACHIMIDES, Alexis. (2006). "Connoisseurship y el surgimiento del museo moderno. El caso de Dresde". In NAVARRO, Cristóbal Belda e TORRES, María Teresa Marín (Eds.), *La museología y la historia del arte*. Murcia: Universidade de Murcia, Serviço de Publicações. pp. 253-266. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=7wMpoItVUrkC>
- JONES, Caitlin. (2010a). "The Function of the Studio (When the Studio is a Laptop)". In HOFFMANN, Jens (Ed.), *The Studio. Documents of Contemporary Art*. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press. pp. 116-121.
- JONES, Carolin A. (2010b). "Post-Studio/ Postmodern/ Postmortem". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The studio reader. On the space of artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press. pp. 286-301.
- JONES, Caroline A. (1996). *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (1ª ed.). Chicago e Londres: University of Chicago Press.
- . (2007). "The Server/User Mode". In *Artforum International*, (Outubro 2007), pp. 316-325.
- JUDD, Donald. (1977). "Judd Foundation". In *Donald Judd Essays*. Disponível em <http://s3.amazonaws.com/juddfoundation.org/wp->

- [content/uploads/2016/04/12120629/JuddFoundation\\_Writings\\_DonaldJudd.pdf](http://content/uploads/2016/04/12120629/JuddFoundation_Writings_DonaldJudd.pdf).  
(Consultado em Setembro de 2017).
- . (1985). "Marfa, Texas". In *Donald Judd Essays*. Disponível em [http://s3.amazonaws.com/juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/12120630/MarfaTexas\\_Writings\\_DonaldJudd.pdf](http://s3.amazonaws.com/juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/12120630/MarfaTexas_Writings_DonaldJudd.pdf).  
(Consultado em Setembro de 2017).
- . (1989). "101 Spring Street". In *Donald Judd Essays*. Disponível em [http://s3.amazonaws.com/juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/12120627/101SpringStreet\\_Writings\\_DonaldJudd.pdf](http://s3.amazonaws.com/juddfoundation.org/wp-content/uploads/2016/04/12120627/101SpringStreet_Writings_DonaldJudd.pdf).  
(Consultado em Setembro de 2017).
- KENNEDY, Christina. (2007). "Exhibiting the studio". In HOFFMANN, Jens e KENNEDY, Christina (Eds.), *The Studio*. Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane. pp. 23-29.
- KISTERS, Sandra. (2013). "Old and New Studio *Topoi* in the Nineteenth Century". In ESNER, Rachel, et al. (Eds.), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amesterdão: Amsterdam University Press. pp. 15-30.
- KRAUSS, Rosalind. (1979). "Sculpture in the Expanded Field". In *October*, 8, (Primavera 1979), pp. 30-44.
- KREISBERG, Luisa. (1983), *First Public Exhibition of Mondrian's Studio Wall Compositions opens at the Museum of Modern Art on July 14* [Press Release]. Nova Iorque: MoMA. Disponível em [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_327356.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327356.pdf).
- KWON, Miwon. (2002a). *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: Massachusettes Institute of Technology.
- . (2002b). "One Place After Another: Notes on Site Specificity". In SUDERBURG, Erika (Ed.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press. pp. 38-63.
- LACROIX, Laurier. (2006). "L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'oeuvre d'art". In *Anthropologie et Sociétés*, 30(nº 3), pp. 29-44. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/014924ar>.
- LANDAU, Ellen G. (2005). "The Pollock-Krasner House and Studio Center". In *American Art*, 19(1), pp. 28-31. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.1086/429967>.
- LANDI, Ann. (2010). "Where the Art Happens". In *Art News*. Disponível em <http://www.artnews.com/2010/06/01/where-the-art-happens/>.



- LANE, Dublin City Gallery the Hugh (Produção). (2009). *A Terrible Beauty*. Curators Discuss the exhibition. [Vídeo]. Disponível em <http://www.hughlane.ie/a-terrible-beauty-interviews>
- LAPA, Pedro (Ed.). (2003). *Ângela Ferreira. Em Sítio Algum/ No Place at All*. Lisboa: Museu do Chiado - Museu de Arte Contemporânea.
- LATOUR, Jean-Pierre. (2001). "L'atelier et son dessein/ The Studio and Its Purpose". In *Espace: Art Actuel*, (nº 57), pp. 5-8. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/9360ac>.
- LEBOURDAIS, Georges Philip. (2016). "A Brief History of the Artist's Studio". In *Artsy*. Disponível em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-do-we-care-about-an-artist-s-studio>.
- LESCAZE, Zoë. (2016). "Specific Objectives: The Complex Task of Preserving Donald Judd's Legacy". In *ArtNews*, (Outono 2016). Disponível em <http://www.artnews.com/2016/09/12/specific-objectives-the-complex-task-of-preserving-donald-judds-legacy/>.
- LESSER, Casey. (2016). "11 of the World's Most Unusual Artist Residencies". In *Artsy*. Disponível em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-11-of-the-world-s-most-unusual-artist-residencies>.
- LIEFOOGHE, Maarten. (2011). "The Musealization of the Artist's House as Architectural Project". In GUGLIELMETTI, Anita, et al. (Eds.), *Casa d'artisti. Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen [Atas da Conferência]*. Lignone, Museo Vincenzo Vela. pp. 59-74. Disponível em <https://biblio.ugent.be/publication/2069893/file/6768832.pdf>
- . (2013). "14, rue de La Rochefoucauld. The Partial Eclipse of Gustave Moreau". In ESNER, Rachel, et al. (Eds.), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amesterdão: Amsterdam University Press. pp. 86-105.
- LIMA, Francisco Cardoso. (2007). *O atelier enquanto lugar e processo de criação artística*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Mestrado em Criação Artística Contemporânea), Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.
- LIMA, Francisco Cardoso, e MOTA, João A. (2010). O Atelier de Helena: de Leopoldo a Joana. In QUEIRÓZ, João Paulo (Ed.), *Actas. I Congresso Internacional Criadores sobre outras obras CSO'2010* (pp. 120-127). Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa/ Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes.



- LIMA, Francisco Cardoso, e OLIVEIRA, Rosa. "O lugar da criação". Comunicação apresentada na conferência *4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (4º SOPCOM): Repensar os Media: Novos contextos da Comunicação e da Informação*. Universidade de Aveiro, 2005. Disponível em [http://www.franciscocardosolima.com/download/o\\_lugar\\_da\\_criacao.pdf](http://www.franciscocardosolima.com/download/o_lugar_da_criacao.pdf).
- LOOCK, Ulrich. (2002). "Gregor Schneider. The dead House ur". In *Parkett*, nº 63, pp. 138-151. Disponível em [https://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample\\_id/185](https://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/185).
- . (2005). "Gregor Schneider e Ulrich Loock... Não deito nada fora, continuo sempre a fazer...". In LOOCK, Ulrich (Ed.), *anArquitectura. de Andre a Zittel*. (Vol. 4). Porto: Jornal Público e Fundação de Serralves. pp. 140-157.
- LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. (2012). "Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema". In *SIAM. Series Iberoamericanas de Museologia*, Vol. 7, pp. 203-213. Disponível em <http://www.uam.es/mikel.asensio>.
- MANACORDA, Francesco. (2014). "Unlocking the Secret of Mondrian's Studios. Francesco Manacorda on the Dutch artist's "inhabitable paintings" at Tate Liverpool". In *ArtnetNews - Exhibitions*. Página web acessível em <https://news.artnet.com/exhibitions/unlocking-the-secret-of-mondrians-studios-30442>
- MANACORDA, Francesco, e WHITE, Michael (Eds.). (2014). *Mondrian and His Studios. Colour in Space*. Reino Unido: Tate Publishing.
- MARKS, MaryJo. (2009). "Seeing through the Studio. Bruce Nauman". In DAVIDTS, Wouter e PAICE, Kim (Eds.), *The Fall of the Studio*. Amsterdam: Valiz. pp. 94-117.
- MATOS, Sara Antónia. (2014a). "Apresentação". In VALE, Paulo Pires do e ROSA, Manuel (Eds.), *Tratado dos Olhos*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar. pp. 23-26.
- . (2014b). "Entrevista de Catarina Fernandes a Sara Antónia Matos, Directora do Atelier-Museu Júlio Pomar, a propósito das relações entre arte e arquitectura.". In *Textos*. Página web acessível em [http://ateliermuseujuliopomar.pt/textos/textos/pdfs/Entrevista-Catarina\\_Fernandes\\_a\\_Sara\\_Antonia\\_Matos.pdf](http://ateliermuseujuliopomar.pt/textos/textos/pdfs/Entrevista-Catarina_Fernandes_a_Sara_Antonia_Matos.pdf)
- . (2015). "O museu como atelier. Relendo Glicenstein, em L'Art: une histoire d'expositions". In *Incandescência. Cézanne e a Pintura*. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar/ Sistema Solar, Crl (Documenta). pp. 9-15.
- MATOS, Sara Antónia, et al. (2017). *Void\*: Júlio Pomar & Julião Sarmiento. Volume II - Julião Sarmiento*. Documenta/ Ateliê-Museu Júlio Pomar. Lisboa: Sistema Solar.

- MAYORIAL, Galeria (Autoria) (2016). *Miró's Studio (London)*. In Vimeo. Disponível em <https://vimeo.com/153080126>.
- MCGRATH, Mary. (2000). "A moving Experience: the Francis Bacon studio comes to Dublin". In *Circa Art Magazine*, Verão 2000, (92), pp. 20-25.
- MEYER, James. (2000). "Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art". In COLES, Alex (Ed.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. de-, dis-, ex-. (Vol. 4). Londres: Black Dog Publishing. pp. 10-26.
- . (2002). "The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity". In SUDERBURG, Erika (Ed.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press. pp. 23-37.
- MICHEL, Karen. (2013). "For Judd Family, Home Is Where The (Rectilinear) Art Is", In *All Things Considered*: NPR. Disponível em <http://www.npr.org/2013/07/21/198412320/for-judd-family-home-is-where-the-rectilinear-art-is>.
- MILNER, John. (1988). *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- . (2009). "Locating the Studio". In WATERFIELD, Giles (Ed.), *The Artist's Studio*. Norwich: Hogarth Arts e Compton Verney. pp. 64-71.
- MOLDER, Jorge. (2006). "Fundação". In MOLDER, Jorge e REIS, Pedro Cabrita (Eds.), *Pedro Cabrita Reis. Fundação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. [8].
- N/D. (1997). Rirkrit Tiravanija. In CRUZ, Amada (Ed.), *Performance Anxiety*. Chicago, Illinois: Museum of Contemporary Art. Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/rirkritmca.pdf>.
- NAUMAN, Bruce, e AUPING, Michael. (2012). "Bruce Nauman in Conversation with Michael Auping/ 2001". In HOFFMANN, Jens (Ed.), *The Studio. Documents of Contemporary Art*. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press. pp. 99-103.
- NEWHOUSE, Victoria. (2006). *Towards a new museum*. United States: Crown Publishing Group.
- NICOLAU, Ricardo. (2007). "Directo ao assunto: texto e voz, depois da arte conceptual, na obra de Luísa Cunha". In WANDSCHNEIDER, Miguel e BURMESTER, Maria (Eds.), *Luisa Cunha*. Porto: Fundação de Serralves. pp. 57-70.

- NORWOOD, Tamarin. (2011). *Writing Life: Room #1*. [Blog] Disponível em <http://www.tamarinnorwood.co.uk/writing-life-room-1/#>
- O'CONNOR, Francis V. (1978). "Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art-Historical Documentation". In HOFFMANN, Jens (Ed.), *The Studio. Documents of Contemporary Art*. Londres e Massachussets: Whitechapel Gallery e MIT Press. pp. 124-126.
- O'DOHERTY, Brian. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. São Francisco, EUA: Lapis Press.
- . (2008). *Studio and Cube: On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- OBRIST, Hans Ulrich, e VANDERLINDEN, Barbara. (2001). "Laboratorium". In OBRIST, Hans Ulrich e VANDERLINDEN, Barbara (Eds.), *Laboratorium* Antuérpia: DuMont. pp. 17-21.
- OLIVEIRA, Ana Balona de. (2012). *Fort/Da: Unhomely and Hybrid Displacements in the work of Ângela Ferreira (c. 1980-2008)*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de PhD), Courtauld Institute of Art. University of London, Londres.
- OLIVEIRA, Cristina. (2009). *A preservação da arte efêmera de Alberto Carneiro com aplicação ao caso de Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Dissertação para obtenção do grau de mestre em Conservação e Restauro), Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Lisboa.
- OLIVEIRA, Filipa. (2013). *Ângela Ferreira. Political Cameras*. Edimburgo: Disponível em <http://www.stills.org/exhibition/past/ângela-ferreira-political-cameras>.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. (2011). "O despejo do artista". In *Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ*, V. 2, (nº 19/ dezembro), pp. 112-126.
- OSÓRIO, Helena. (2006). "Viver a arte e a natureza em São Mamede do Coronado". In *Casas de Portugal*, pp. 16-18.
- PACQUEMENT, Alfred. (2006). "préface". In SCHULMANN, Didier, et al. (Eds.), *Ateliers: l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la bibliothèque Kandinsky*. Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. pp. 11-12.
- PARÉ, André-Louis. (2001). "L'artiste, son atelier et moi / The Artist, The Studio and Me". In *Espace: Art Actuel*, (nº 57), pp. 25-32. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/9364ac>.

- PARTOW, Alexandra. (1995), *Special Installations at the Museum of Modern Art feature Mondrian's Studios* [Press Release]. Nova Iorque: MoMA. Disponível em [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/7383/releases/MOMA\\_1995\\_0063\\_46-3.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7383/releases/MOMA_1995_0063_46-3.pdf?2010).
- PEPPIAT, Michael, e BELLONY-REWALD, Alice. (2010). "Studios of America". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The Studio Reader. On the space of artists*. Londres e Chicago: University of Chicago Press. pp. 68-79.
- PEPPIATT, Michael, e BELLONY-REWALD, Alice. (1983). *Imagination's Chamber. Artists and their Studios*. Londres: Gordon Fraser.
- POINSOT, Jean-Marc. (1996). "Large Exhibitions. A sketch of a typology". In GREENBERG, Reesa, et al. (Eds.), *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge. pp. 27-47.
- POLLACK, Reginald. (1988). "Shaman and Showman. An Intimate Portrait of Constantin Brancusi". In *Art & Antiques*, pp. 95-116.
- PONTE, António. (2007a). *1 - Casa-Museu - Definição / Conceitos e Tipologias*. Disponível em <https://antonioponte.wordpress.com/tese/cap1-casas-museu-definicao-conceitos-e-tip/>
- . (2007b). *Casas-Museu em Portugal: Teoria e Prática*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Museologia), Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Disponível em <https://antonioponte.wordpress.com/tese/>
- POSTLE, Martin. (2009). "Everything including the kitchen sink: studio squalor from Barry to Bacon". In WATERFIELD, Giles (Ed.), *The Artist's Studio*. Norwich: Hogarth Arts e Compton Verney. pp. 42-63.
- PRIESTLAND, Gerald. (1976). "A Sculptor's Cornish Garden Welcomes Visitors: Dame Barbara Hepworth's Legacy is her St. Ives studio and Garden". In *The Christian Science Monitor*, (17 de maio).
- ProjectoMap - Mapa de Artistas de Portugal. (2016) Entrevista exclusiva a Nuno Sousa Vieira no âmbito da exposição "From Drakness to Light". *Visitas de atelier*. Página web acessível em <http://www.projectomap.com/visitas-atelier/nuno-sousa-vieira/>
- PUTNAM, James. (2009). *Art and Artifact. The Museum as Medium. (Revised Edition)*. Londres: Thames & Hudson.
- QUINCY, Quatremère de (1832) *Dictionnaire Historique d'Architecture* (Vols. 1). Paris: Librairie d'Adrien le Clere et Cie.

- READ, Herbert. (1954). "The Museum and the Artist". In *College Art Journal*, 13, (4), pp. 289-294. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/773417>.
- REED, David. (2010). "David Reed". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The Studio Reader. On the space of artists*. Londres e Chicago: The University of Chicago Press. pp. 119-120.
- REIFF, Robert F. (1970). "Matisse and "The Red Studio"". In *Art Journal*, 30, (2), pp. 144-147. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/775426>.
- REIJNDERS, Frank. (2013). "The Studio as Mediator". In ESNER, Rachel, et al. (Eds.), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdão: Amsterdam University Press. pp. 136-156.
- RELYEA, Lane. (2010). "Studio Unbound". In *The Studio Reader. On the Space of Artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press. pp. 341-349.
- . (2012). "Studio Unbound". In HOFFMANN, Jens (Ed.), *The Studio. Documents of Contemporary Art*. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press. pp. 218-223.
- RESENDE, Júlio. (1966). In *Arquitectura*, 3ª série, (nº 94), pp. 177-180.
- RESENDE, Juúlio. (2007). *Atelier Júlio Resende*. Documentos Lugar do Desenho. DESENHO, Lugar do. Porto: Lugar do Desenho.
- RESENDE, Marta. (2016). "Casa-Atelier Júlio Resende". In *Lugar do Desenho - Fundação Júlio Resende. Exposições*. Disponível em <http://www.lugardodesenho.org/005.aspx?dqa=0:154:0:65:0:0:-1:0:0>.
- RODENBECK, Judith. (2010). "Studio Visit". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The studio reader*. Chicago e Londres: University of Chicago Press. pp. 336-340.
- RODRIGUEZ, Véronique. (1994). "L'atelier et la salle d'exposition / The Studio and the Exhibition Hall". In *Espace: Art Actuel*, (nº 26), pp. 44-46. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/10073ar>.
- . (2000). *L'exarcebaton de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Ph.D.), Univeridade de Montréal.
- . (2002). "L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre". In *Sociologie et sociétés*, 34(nº 2), pp. 121-138. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/008135ar>.

- . (2010). "La collection muséale et la variabilité de l'oeuvre: échantillon de pratiques et rôle de l'artiste". In *Muséologies*, 5(1).
- ROSENBERG, Angela, e SCHLAEGEL, Andreas. (2006). "Liberating Experiences. Rirkrit Tiravanija's Recipes for a Communicative Art ". In *db Artmag*. Disponível em <http://db-artmag.de/archiv/2006/e/5/1/465.html>.
- ROSENDO, Catarina. (2015). "Um jardim com horizonte a perder de vista: o paraíso na terra". In ROSENDO, Catarina (Ed.), *Alberto Carneiro: árvores, flores e frutos do meu jardim (desenhos e esculturas)*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa. pp. 27-37.
- RUSSELL, John. (1995). "Art Review: Lee Krasner Revealed, by her house and work". In *The New York Times*, (1 de Setembro). Disponível em <http://www.nytimes.com/1995/09/01/arts/art-review-lee-krasner-revealed-by-her-house-and-work.html>.
- S/A. (1987). *Alberto Carneiro. Árvores, flores e frutos*. Porto: Galeria do Jornal de Notícias.
- SALLES, Cecília Almeida. "Desafios da Arte Contemporânea e a Crítica de Processos Criativos". Comunicação apresentada na conferência *Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética. X Edição - Materialidade e Virtualidade no Processo de Criação*. Rio Grande do Sul, Pontifícia Universidade Católica, 2012.
- SANTOS, Moacir dos. (2004). "Paulo Bruscky. O ateliê como arquivo". In *26ª Bienal de São Paulo [Artistas Convidados]*. São Paulo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo. pp. 272-277.
- SARDO, Delfim. (2007). "O lugar da origem. Notas sobre o ateliê". In CARMO, Alexandra do (Ed.), *The Steam Shop (or the Painter's Studio)*. Lisboa: s/n. pp. 83-89.
- SCHUBERT, Karsten. (2009). *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day* (3ª ed.). Londres: Ridinghouse.
- SCHWABSKY, Barry. (2010). "The Symbolic Studio". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The Studio Reader. On the space of artists*. Londres e Chicago: The University of Chicago Press. pp. 88-96.
- SCHWARZ, Dieter. (2006). "Pedro Cabrita Reis: Fundação". In MOLDER, Jorge e REIS, Pedro Cabrita (Eds.), *Pedro Cabrita Reis. Fundação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 12-19.
- SEROTA, Nicholas. (1996). *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*. Londres: Thames & Hudson.

- SHANES, Eric. (1997). "Brancusi's studio flattened". In *Apollo*, 146, (Dezembro 1997).
- SILVÉRIO, João. (2011). *[Plano de Trabalho - Nuno Sousa Vieira]*. Motel Coimbra. Campus de Arte em Investigação. Colégio das Artes. Coimbra. Disponível em <http://www.motelcoimbra.pt/wp-content/uploads/2013/05/Plano-de-trabalho-Nuno-Sousa-Vieira.pdf>
- SIMIER, Amelie. (2014). "Small Wonders: Musée Bourdelle". In *Apollo. The International Art Magazine [Online]*. Página web acessível em <https://www.apollo-magazine.com/musee-bourdelle/>
- SINGERMAN, Howard. (2010). "A Possible Contradiction". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The studio reader. On the space of artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press. pp. 39-46.
- SJÖHOLM, Jenny. (2014). "The art studio as archive: tracing the geography of artistic potentiality, progress and production". In *Cultural Geographies*, 21 (3), pp. 505-514.
- SMITH, Roberta. (2013). The Artist's Force Field, Frozen in Time, *The New York Times*.
- STAFFORD, Amy. (1998). "Rirkrit Tiravanija". In *Surface Magazine*, (n.º 5). Disponível em <http://www.blixa6.com/ci/Tiravanija.html>.
- STEEDS, Lucy. (2014). "Introduction. Contemporary Exhibitions: art at large in the world". In STEEDS, Lucy (Ed.), *Exhibition*. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press. pp. 12-23.
- STOCKEBRAND, Marianne (Ed.). (2010). *Chinati: The Vision of Donald Judd*. Connecticut: Yale University Press.
- STORR, Robert. (2010). "A Room of One's Own, a Mind of One's Own". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The Studio Reader. On the space of artists*. Londres e Chicago: University of Chicago Press. pp. 49-62.
- SUDERBURG, Erika. (2002). "Introduction: On Installation and Site Specificity". In SUDERBURG, Erika (Ed.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press. pp. 1-22.
- SZYMCZYK, Adam. (2009). "From the 'best kind of hanging' to the 'eden plan'". In SHARMACHARJA, Shamita (Ed.), *A manual for the 21st century art institution*. Londres: Koenig Books e Whitechapel Gallery. pp. 56-67.
- TABART, Marielle. (1997). *L'Atelier Brancusi*. Paris: Editions du Centre George Pompidou.



- TAKA, Tomo. (2015). "Mayfair gallery to house life-sized replica of Joan Miró's Mallorca studio". In *The Spaces*. Disponível em <https://thespaces.com/2015/11/30/mayfair-gallery-to-house-life-sized-replica-of-joan-miros-mallorca-studio/>.
- . (2016). "Joan Miró's art studio comes to London". In *The Spaces*. Disponível em <https://thespaces.com/2016/01/21/joan-miros-art-studio-comes-to-london/>.
- TAMBLING, Kirsten. (2017). "Working from home: when an artist's studio is also their house". In *News*. Disponível em [https://artuk.org/about/blog/working-from-home-when-an-artists-studio-is-also-their-house/page/1/view\\_as/grid](https://artuk.org/about/blog/working-from-home-when-an-artists-studio-is-also-their-house/page/1/view_as/grid).
- TATE (Produção). (2013). The Studios at the Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden, St. Ives: Restoration and Preservation. [Descrição do projeto]. Disponível em <http://www.tate.org.uk/about/projects/studios-barbara-hepworth-museum-and-sculpture-garden-st-ives-restoration-and>
- TEIXEIRA, Luís Manuel (1985) *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*. Lisboa: Editorial Presença.
- TUMLIR, Jan. (2012). "Studio Crisis!". In *Art Journal*, 71, (1), pp. 58-74. Disponível em <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=82313518&lang=pt-br&site=ehost-live>.
- TURNER, Jane (1996) *The Dictionary of Art*. Londres: MacMillan Publishers.
- URSPRUNG, Philip. (2009). "Narcissistic Studio. Olafur Eliasson". In DAVIDTS, Wouter e PAICE, Kim (Eds.), *The Fall of the Studio*. Amsterdam: Valiz. pp. 164-183.
- . (2012). "From observer to participant: in Olafur Eliasson's Studio". In ENGBERG-PEDERSEN, Anna e ELIASSON, Studio Olafur (Eds.), *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*. Cologne: Taschen. pp. 10-19.
- VALE, Paulo Pires do. (2015). "O Reino da Infância". In MOREIRA, Álvaro (Ed.), *Alberto Carneiro. Esculturas e Desenhos - 1963-2015*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso. pp. 18-27.
- VALENTIEN, Imke K. (1996). "The inspiration of the studio". In *Museum International*, 191, (48, nº3), pp. 31-35. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0033.1996.tb01316.x>.
- VALLIER, Dora. (1995). *Chez Brancusi, vendredi 4 mai 1956*. s/l: L'Échoppe.
- VARNEDOE, Kirk. (1998). *Jackson Pollock* [Brochura]. Nova Iorque: The Museum of Modern Art. Disponível em [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_226\\_300087806.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_226_300087806.pdf).



- VECCHIO, Gigiotto Del. (2009). "The Pictorial: Ian Wallace". In *Mousse Magazine*, (Novembro-Dezembro). Disponível em <http://moussemagazine.it/ian-wallace-gigiotto-del-vecchio-2009/>.
- VICENTE, Filipa Lowndes. (2016). "Introdução. Aurélia de Sousa, mulher artista (1866-1922)". In VICENTE, Filipa Lowndes (Ed.), *Aurélia de Sousa - mulher artista (1866-1922)*. Lisboa: Tinta-da-China. pp. 13-34.
- VIDAL, Carlos. (2013). "Imaterialidade e Autoria". In *Um Ateliê, uma Fábrica e uma Sala de Exposição – Nem sempre por esta ordem*. Disponível em <http://capc.com.pt/site/index.php/pt/nuno-sousa-vieira/>.
- VIEIRA, Mercês. (1991). "A Casa do Arquitecto. Atelier de escultura. Breto - S. Romão do Coronado". In *Obradoiro. Revista de Arquitectura*. ,pp. 100-105.
- VIEIRA, Nuno Miguel de Sousa. (2010). *O ateliê - de um lugar para o mundo. Sala de exposição*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Pintura), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa.
- . (2016). *O ateliê - do mundo para o lugar. Sala de exposição (1971-2015)*. (Tese elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas Artes), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa.
- VIEIRA, Nuno Sousa. (2012). "Um Ateliê, uma Fábrica e uma Sala de Exposição - Nem sempre por esta ordem". In *Um Ateliê, uma Fábrica e uma Sala de Exposição – Nem sempre por esta ordem*. Disponível em <http://capc.com.pt/site/index.php/pt/nuno-sousa-vieira/>.
- VINCENT, Christine. (2011). *Exposer les ateliers d'artistes dans un musée d'art : enjeux et pratiques. Étude de la programmation récente du Centre Georges Pompidou*. École du Louvre. Paris.
- WAGNER, Monika. (2013). "Studio Matters: Materials, Instruments and Artistic Processes". In ESNER, Rachel, et al. (Eds.), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amesterdão: Amsterdam University Press. pp. 31-42.
- WAINWRIGHT, Lisa. (2010). "Foreword". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The Studio Reader. On the space of artists*. Londres e Chicago: University of Chicago Press. pp. ix-x.
- WALKLATE, Jennifer. (2011). " Objects and their creation in the museum. Introduction". In DUDLEY, Sandra, et al. (Eds.), *The thing about museums*. Reino Unido: Routlege.
- WALLACE, Ian. (2012). "*Corner of the Studio and El Taller*. A Reflection on Two Works from 1993 (2005)". In HOFFMANN, Jens (Ed.), *The Studio. Documents of Contemporary*

- Art. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e The MIT Press. pp. 170-179.
- WANDSCHNEIDER, Miguel. (2007). "'O "eu" reflexivo: notas sobre o trabalho de Luisa Cunha". In WANDSCHNEIDER, Miguel e BURMESTER, Maria (Eds.), *Luisa Cunha*. Porto: Fundação de Serralves. pp. 29-43.
- WARD, Martha. (1991). "Impressionist Installations and Private Exhibitions". In *The Art Bulletin*, 73(4 (Dez. 1991)), pp. 599-622. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3045832>.
- WATERFIELD, Giles. (2009). "The Artist's Studio". In WATERFIELD, Giles (Ed.), *The Artist's Studio*. Norwich: Hogarth Arts e Compton Verney. pp. 1-41.
- WHITE, Michael. (2014). "The Function of the Studio". In MANACORDA, Francesco e WHITE, Michael (Eds.), *Mondrian and His Studios. Colour in Space*. Reino Unido: Tate Publishing. pp. 87-95.
- WHITTINGHAM, Selby. (1996). "The poetry of the museum". In *Museum International*, 191, (48, nº3), pp. 4-8. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0033.1996.tb01316.x>.
- WIECZOREK, Marek. (2014). "Mondrian's Studio Utopia, 26 rue du Départ". In MANACORDA, Francesco e WHITE, Michael (Eds.), *Mondrian and His Studios. Colour in Space*. Reino Unido: Tate Publishing. pp. 47-67.
- WILLIAMS, Glynn. (1996). "Inside the Art World: Glynn Williams talks to Eduardo Paolozzi". In OCTOPUS, Coran (Ed.), *Sotheby's Arte and Auction: The Art Market Review 1994/5*. Sotheby Parke Bernet Pubn. pp. 40-46.
- WOCICKI, Frances, e OFFICER, Grants. (2008). "Human/Nature: Artists Respond to a Changing Planet. Rigo 23". In *Berkeley Art Museum. Pacific Film Archive*. Disponível em <http://archive.bampfa.berkeley.edu/art/AN0321>.
- WOOD, Beatrice. (1992). "Visit to Brancusi". In *Archives of American Art Journal*, 32, (4), pp. 19-24. Disponível em <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/aaa.32.4.1557624>.
- WOOD, Christopher S. (2005a). "Indoor-Outdoor: The Studio around 1500". In COLE, Michael e PARDO, Mary (Eds.), *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*. Chapel Hill e Londres: The University of North Carolina Press. pp. 36-72.
- WOOD, Jon. (2005b). "The studio in the gallery?". In MCLEOD, Suzanne (Ed.), *Reshaping Museum Space: architecture, design, exhibitions*. Grã-Bretanha: Routledge. pp. 158-169.

---. (2010). "Brancusi's "white studio"". In JACOB, Mary Jane e GRABNER, Michelle (Eds.), *The Studio Reader. On the Space of Artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press. pp. 269-283.

## **Anexos**

## Anexo 1 – Imagens



*Fig. 1 Ateliê Brancusi. Vista do exterior. 19 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



*Fig. 2 Ateliê Brancusi. Entrada para o ateliê exposto. 19 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



*Fig. 3 Ateliê Brancusi. Vista do interior. 19 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



*Fig. 4 Ateliê Brancusi. Vista de um dos corredores que circunda o ateliê. 19 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



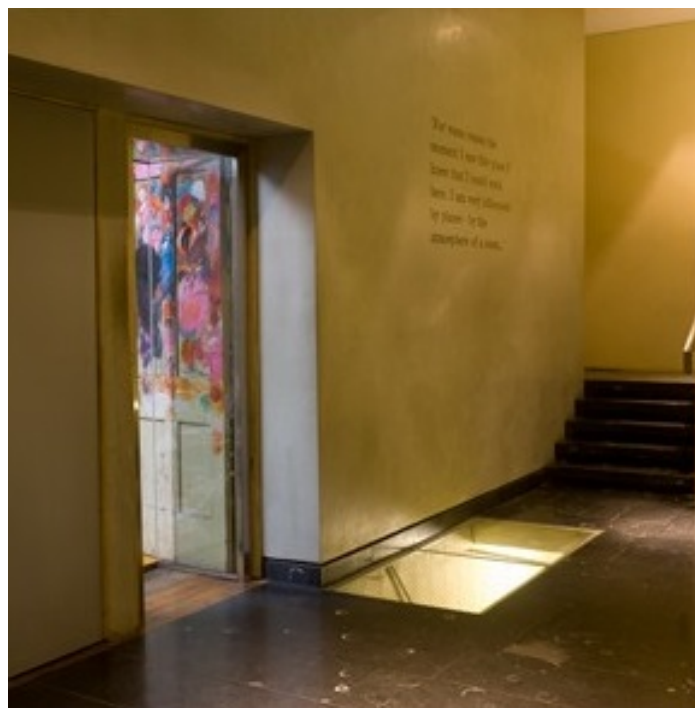
*Fig. 5 Ateliê Brancusi. Acesso à zona de exposições temporárias, na parte posterior do ateliê. 19 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



*Fig. 6 Ateliê Brancusi. Vista do interior. 19 de setembro de 2016. Fotografia: Marco Lobo.*



*Fig. 7 Ateliê Brancusi. Colocação das legendas de uma das salas do ateliê. 19 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*

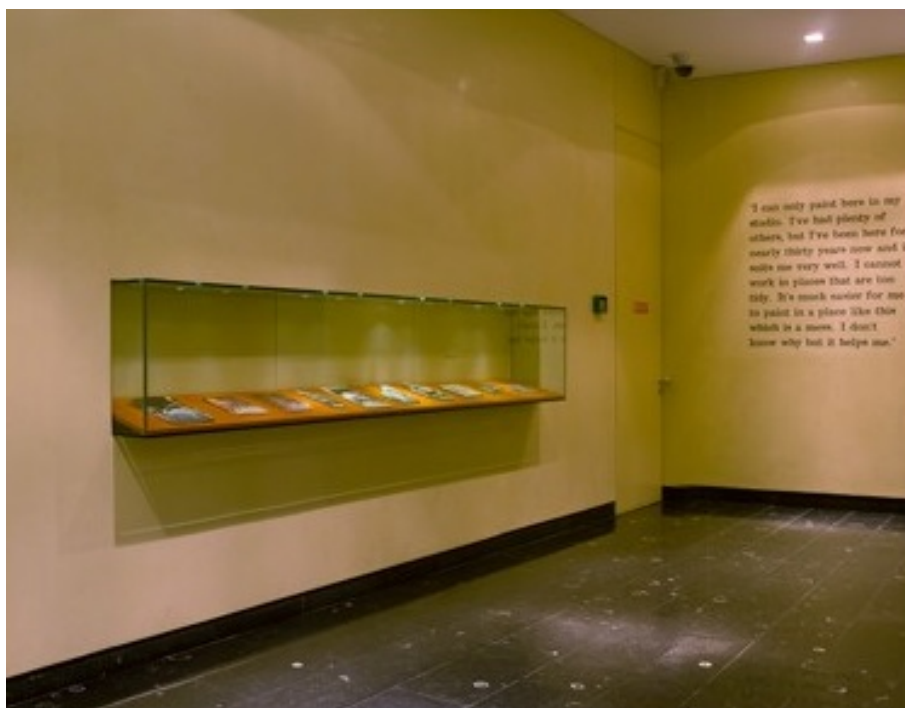


*Fig. 8 Vista do ateliê reconstruído de Bacon na Dublin City Gallery The Hugh Lane. Cortesia Dublin City Gallery The Hugh Lane.*





*Fig. 9 Vista dos terminais de ecrãs táteis na microgaleria do complexo do Ateliê de Francis Bacon na Dublin City Gallery The Hugh Lane. Cortesia Dublin City Gallery The Hugh Lane.*



*Fig. 10 Vista das vitrinas de exposição do complexo do Ateliê de Francis Bacon na Dublin City Gallery The Hugh Lane. Cortesia Dublin City Gallery The Hugh Lane.*



*Fig. 11 Vista do interior do ateliê reconstruído de Bacon na Dublin City Gallery The Hugh Lane.  
Cortesia Dublin City Gallery The Hugh Lane.*



*Fig. 12 Vista da entrada para a galeria onde se encontra a reconstrução do ateliê de Paolozzi. 27 de agosto de 2018. Fotografia: João Azevedo*



*Fig. 13 Vitrinas com alguns objetos pertencentes ao ateliê de Paolozzi. 27 de agosto de 2018.  
Fotografia: Leonora Duarte.*



*Fig. 14 Vista geral da sala de exposições onde se integra a reconstrução do ateliê de Paolozzi. 27 de agosto de 2018. Fotografia: João Azevedo.*



*Fig. 15 Vista da zona de acesso à reconstrução do ateliê de Paolozzi. 27 de Agosto de 2018.*  
Fotografia: João Azevedo



*Fig. 16 Vista para o interior da reconstrução do ateliê de Paolozzi. 27 de agosto de 2018.*  
Fotografia: João Azevedo.





*Fig. 17 Atelier-Musée Bourdelle. Vista do exterior. 18 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



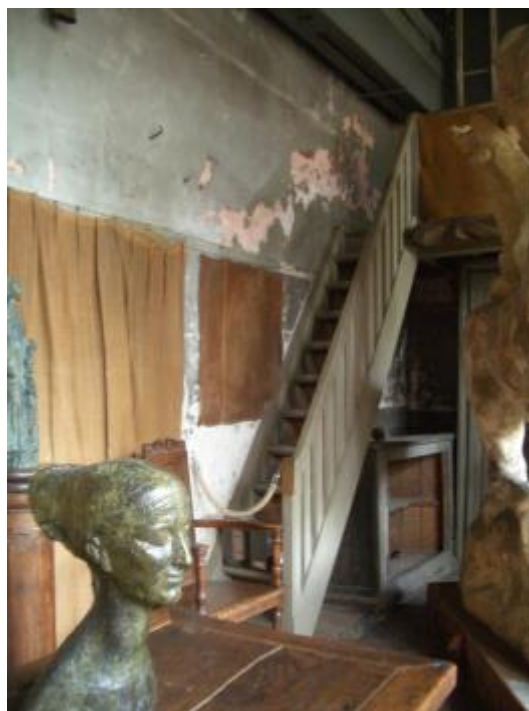
*Fig. 18 Atelier-Musée Bourdelle. Vista do jardim anterior a partir do mezanino. 18 de setembro de 2016. Fotografia: Marco Lobo.*



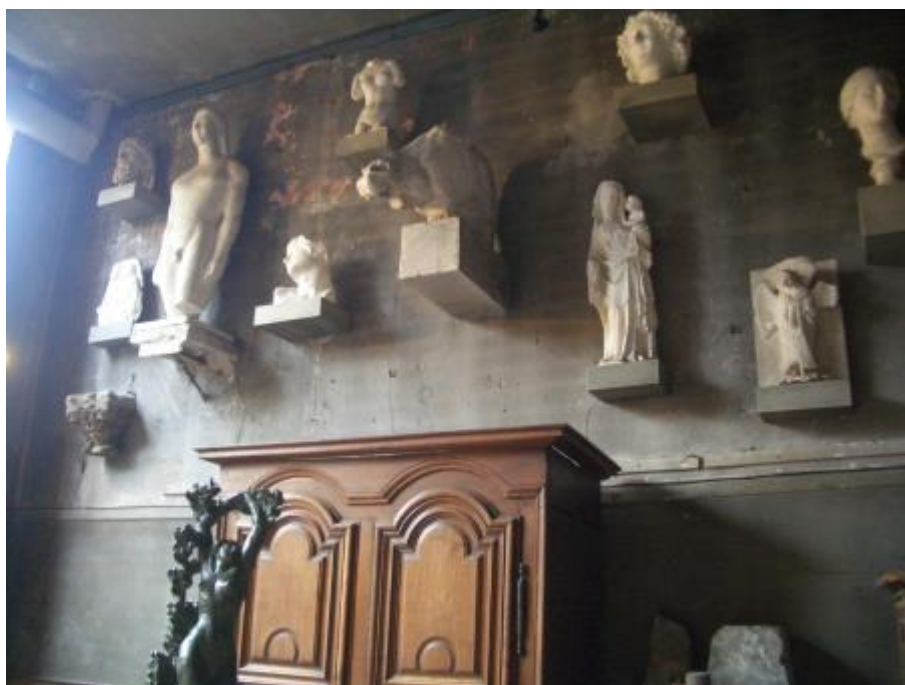
*Fig. 19 Atelier-Musée Bourdelle. Placa informativa à entrada do ateliê propriamente dito. 18 de setembro de 2016. Fotografia: Marco Lobo.*



*Fig. 20 Atelier-Musée Bourdelle. Vista do interior do ateliê. 18 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



*Fig. 21 Atelier-Musée Bourdelle. Vista do interior do ateliê. 18 de setembro de 2016.  
Fotografia da autora.*



*Fig. 22 Atelier-Musée Bourdelle. Vista do interior do ateliê. 18 de setembro de 2016.  
Fotografia da autora.*



*Fig. 23 Atelier-Musée Bourdelle. Vista exterior do espaço do ateliê. 18 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



*Fig. 24 Atelier-Musée Bourdelle. Vista geral das salas de exposição cronológica. 18 de setembro de 2016. Fotografia: Marco Lobo.*





*Fig. 25 Atelier-Musée Bourdelle. Pormenor da exposição cronológica. Estudos para Héraklès archer, com fichas técnicas e folhas de contextualização na parede, à esquerda. 18 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



*Fig. 26 Atelier-Musée Bourdelle. Pormenor da sala de exposição cronológica. 18 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



*Fig. 27 Atelier-Musée Bourdelle. Zona de acesso à ala Portzamparc. 18 de setembro de 2016.  
Fotografia da autora.*



*Fig. 28 Atelier-Musée Bourdelle. Vista geral do Grande Salão. 18 de setembro de 2016.  
Fotografia da autora.*



*Fig. 29 Pollock-Krasner House and Study Center. Vista do celeiro que serviu de ateliê a Pollock. Cortesia Pollock-Krasner House and Study Center. Imagem disponível em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hamptons-artist-paradise-glitz-glam>*



*Fig. 30 Pollock-Krasner House and Study Center. Vista da parede do fundo do ateliê. In Artforum. Imagem disponível em <https://www.artforum.com/artguide/pollock-krasner-house-and-study-center-15837>*



*Fig. 31 Pollock-Krasner House and Study Center. Pormenor das marcas de tinta no chão do ateliê. 15 de agosto de 2015. Fotografia: Rhododentrites. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pollock-Krasner\\_House\\_studio\\_floor.jpg#filehistory](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pollock-Krasner_House_studio_floor.jpg#filehistory)*



*Fig. 32 Musée Gustave Moreau. Vista geral do "ateliê" do 2º piso. 19 de setembro de 2016. Fotografia: Marco Lobo*





*Fig. 33 Musée Gustava Moreau. Vista geral de um dos armários sob as janelas. 19 de setembro de 2016.  
Fotografia da autora.*



*Fig. 34 Musée Gustave Moreau. Pormenor dos armários sob as janelas. 19 de setembro de 2016.  
Fotografia da autora.*



*Fig. 35 Musée Gustave Moreau. Pormenor do armário sob as janelas. 19 de setembro de 2016.  
Fotografia da autora.*



*Fig. 36 Musée Gustave Moreau. Vista de algumas obras expostas em cavaletes. 19 de setembro de 2016.  
Fotografia da autora.*



*Fig. 37 Musée Gustave Moreau. Vista geral de um dos armários no "atelier" do 3º piso. 19 de setembro de 2016. Fotografia da autora*



*Fig. 38 Musée Gustave Moreau. Pormenor de um dos armários no "atelier" do 3º piso. 19 de setembro de 2016. Fotografia da autora*



*Fig. 39 Musée Gustave Moreau. Pormenor de um dos armários no "ateliê" do 3º piso. 19 de setembro de 2016. Fotografia da autora*



*Fig. 40 Musée Gustave Moreau. Pormenor de um dos armários no "ateliê" do 3º piso. 19 de setembro de 2016. Fotografia da autora*





*Fig. 41 Casa-Atelier Júlio Resende. Vista do painel informativo sobre a construção da casa e ateliê. 22 de setembro de 2017. Fotografia da autora.*



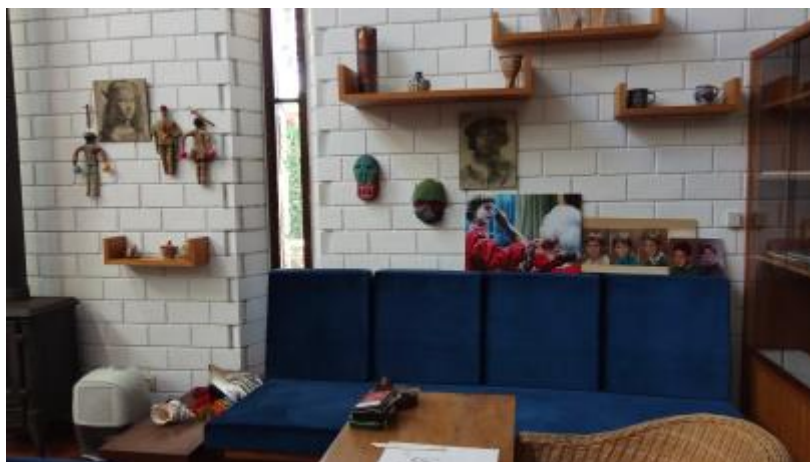
*Fig. 42 Casa-Atelier Júlio Resende. Pormenor de um dos quartos transformado em pequena sala de exposição. 22 de setembro de 2017. Fotografia da autora.*



*Fig. 43 Casa-Atelier Júlio Resende. Vista geral do ateliê. 22 de setembro de 2016. Fotografia da autora.*



*Fig. 44 Casa-Atelier Júlio Resende. Pormenor das marcas de tinta no chão no ateliê. 22 de setembro de 2017. Fotografia da autora.*



*Fig. 45 Casa-Atelier Júlio Resende. Pormenor do ateliê. 22 de setembro de 2017. Fotografia da autora.*



*Figs. 46 Casa-Atelier Júlio Resende. Pormenores do ateliê. 22 de setembro de 2017. Fotografias da autora.*



*Fig. 47 Ateliê Alberto Carneiro. Planta com a proposta de localização do ateliê a construir. Setembro de 1988. In Processos de obra. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro.*



*Fig. 48 Ateliê Alberto Carneiro. Vista da frente do ateliê, publicada em 1991 na revista Obradoiro. Sem data [entre 1988 e 1991]. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro.*





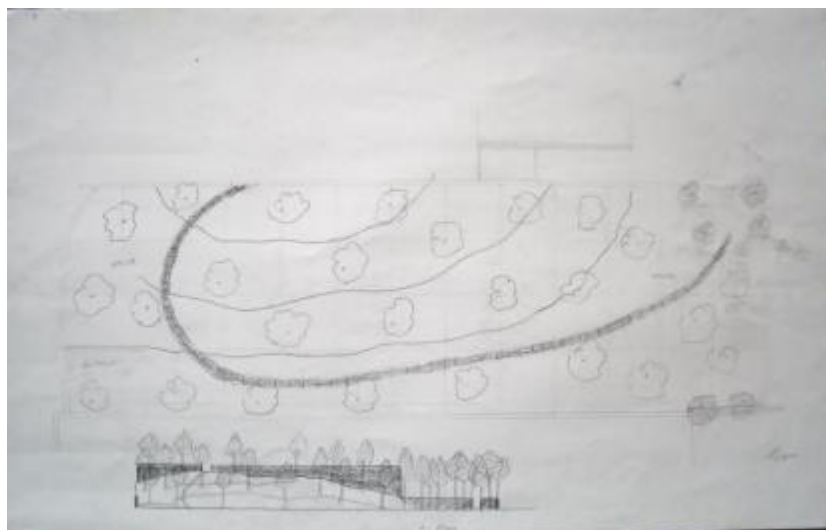
*Fig. 49 Ateliê Alberto Carneiro. Vista do interior do ateliê a partir da entrada no rés-do-chão. Sem data [entre 1988 e 1991]. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro.*



*Fig. 50 Ateliê Alberto Carneiro. Planta com a localização do lote a ceder à Fundação Prof. A. Carneiro (contornado a verde) e da casa e ateliê do escultor (contornado a vermelho). Documento anexo à Memória Descritiva para uma Urbanização, 8 de maio de 1992. In Processos de Obra. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro.*



*Fig. 51 Vista aérea da localização atual do Jardim-Escultura (1997-2014) (contornado a verde) e da propriedade privada de Alberto Carneiro (contornada a vermelho). Printscreen do GoogleMaps efetuado a 9 de fevereiro de 2017.*



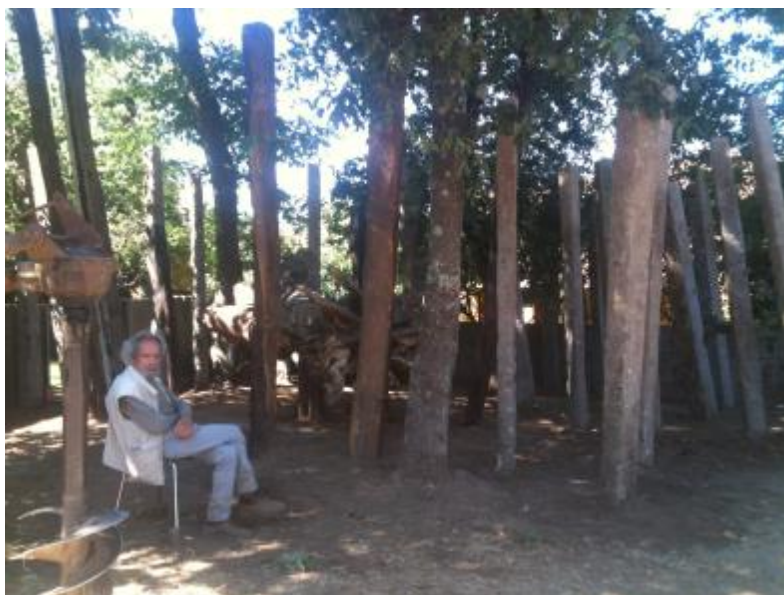
*Fig. 52 Sem título (projeto para Jardim-Escultura). Grafite sobre papel. Não assinado e não datado [pode ser o projeto que em 2008 Carneiro diz ter já estruturado]. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro (Des1065).*



*Fig. 53 Trabalhos de construção do Jardim-Escultura (1997-2014): colocação dos esteios. 5 de agosto de 2013. Cortesia Junta de Freguesia do Coronado.*



*Fig. 54 O Jardim-Escultura (1997-2014) em construção: zona onde foi colocado o tronco de castanheiro. 6 de agosto de 2013. Cortesia Junta de Freguesia do Coronado.*



*Fig. 55 Alberto Carneiro junto ao tronco de castanheiro já colocado no Jardim-Escultura (1997-2015). 8 de agosto de 2013. Cortesia Junta de Freguesia do Coronado.*



*Fig. 56 Vista do Jardim-Escultura (1997-2014) no dia da abertura ao público. 21 de março de 2015. Fotografia da autora.*





*Fig. 57 Vista das traseiras do ateliê de Alberto Carneiro, a partir do extremo norte do Jardim-Escultura (1997-2014) (zona junto ao tronco de castanheiro e ao muro com as palavras gravadas). 7 de fevereiro de 2017. Fotografia da autora.*



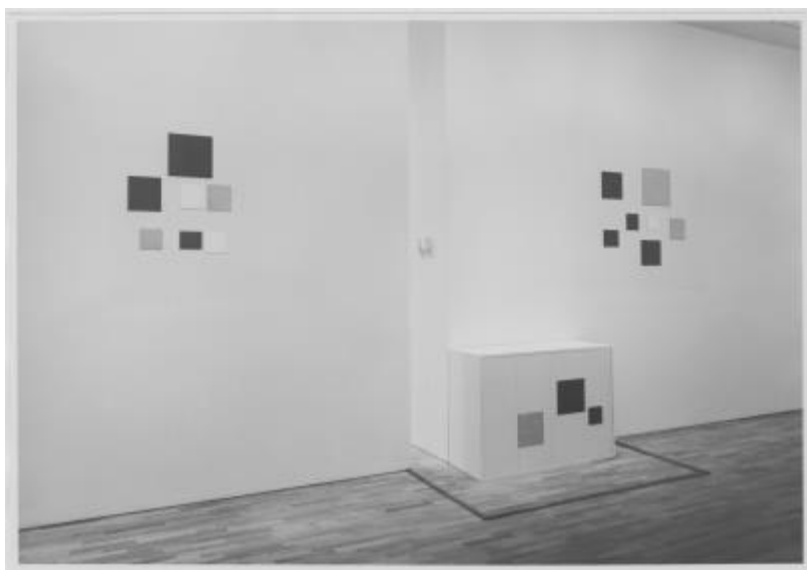
*Fig. 58 Vista da galeria privada de Alberto Carneiro a partir do Jardim-Escultura (1997-2014). 7 de fevereiro de 2017. Fotografia da autora.*



*Fig. 59 Exposição "Mondrian: New York Studio Compositions", MoMA, Nova Iorque, 14 de julho a 27 de setembro de 1983. Vista da instalação com os painéis coloridos nas paredes a replicar a sua colocação nas paredes do ateliê do artista, Fotografia: Katherine Keller. Arquivo fotográfico MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1935?#installation-images>*



*Fig. 60 Exposição "Mondrian: New York Studio Compositions", MoMA, Nova Iorque, 14 de julho a 27 de setembro de 1983. Vista da instalação com os painéis coloridos nas paredes a replicar a sua colocação nas paredes do ateliê do artista, Fotografia: Katherine Keller. Arquivo fotográfico MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1935?#installation-images>*



*Fig. 61 Exposição "Mondrian: New York Studio Compositions", MoMA, Nova Iorque, 14 de julho a 27 de setembro de 1983. Vista da instalação com os painéis coloridos nas paredes a replicar a sua colocação nas paredes do ateliê do artista, Fotografia: Katherine Keller. Arquivo fotográfico MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1935?#installation-images>*



*Fig. 62 Exposição "Piet Mondrian: 1872-1944", MoMA, Nova Iorque, 27 de setembro de 1995 – 23 de janeiro de 1996. Vista da sala dedicada aos ateliês do artista, com maquete do ateliê ao centro. Fotografia: Mali Olatunji. Arquivo fotográfico MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/470?#installation-images>*

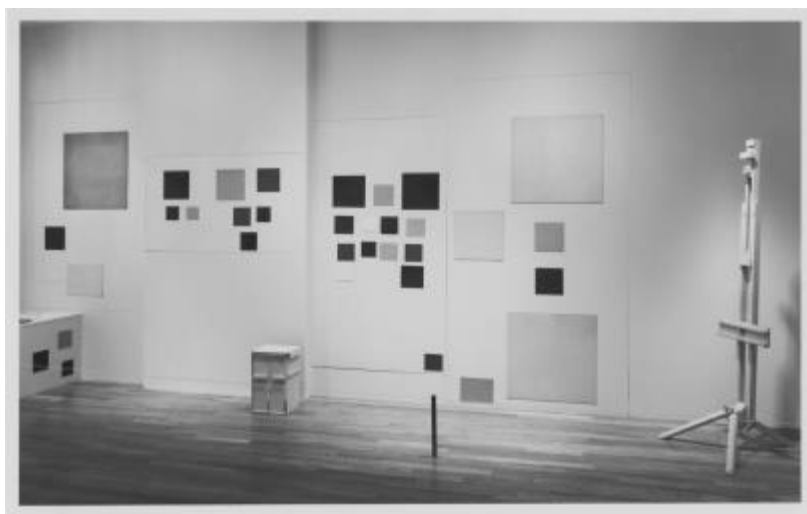


Fig. 63 Exposição "Piet Mondrian: 1872-1944", MoMA, Nova Iorque, 27 de setembro de 1995 – 23 de janeiro de 1996. Vista da sala com encenação de elementos do ateliê de Mondrian. Fotografia: Mali Olatunji. Arquivo fotográfico MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/470?#installation-images>



Fig. 64 Exposição "Piet Mondrian: 1872-1944", MoMA, Nova Iorque, 27 de setembro de 1995 – 23 de janeiro de 1996. Vista da sala com encenação de elementos do ateliê de Mondrian. Fotografia: Mali Olatunji. Arquivo fotográfico MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/470?#installation-images>



Fig. 65 Exposição "Mondrian and his studios", Tate Liverpool, 6 de junho - 5 de outubro de 2014. Visitantes no interior da reconstrução do ateliê do artista. Imagem disponível em <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/mondrian-and-his-studios>



Fig. 66 Exposição "Jackson Pollock", MoMA, 28 de outubro de 1998 a 2 de fevereiro de 1999. Vista da entrada para a encenação do ateliê de Pollock. Fotografia: Thomas Griesel. Arquivo Fotográfico MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/226?#installation-images>



Fig. 67 Exposição "Jackson Pollock", MoMA, 28 de outubro de 1998 a 2 de fevereiro de 1999. Vista da entrada para a encenação do ateliê de Pollock. Fotografia: Thomas Griesel. Arquivo Fotográfico MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/226?#installation-images>



Fig. 68 Exposição "Jackson Pollock", MoMA, 28 de outubro de 1998 a 2 de fevereiro de 1999. Vista do interior da encenação do ateliê de Pollock. Fotografia: Thomas Griesel. Arquivo Fotográfico MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/226?#installation-images>





Fig. 69 Exposição "Jackson Pollock", MoMA, 28 de outubro de 1998 a 2 de fevereiro de 1999. Vista do interior da encenação do ateliê de Pollock. Fotografia: Thomas Griesel. Arquivo Fotográfico MoMA. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/226?#installation-images>



Fig. 70 Exposição "Paula Rego: Histórias & Segredos", Casa das Histórias Paula Rego, 7 de abril a 17 de setembro de 2017. Vista da recriação temporária do ateliê da artista. Fotografia: © Miguel Proença. Cortesia Casa das Histórias Paula Rego.



*Fig. 71 Exposição "Paula Rego: Histórias & Segredos", Casa das Histórias Paula Rego, 7 de abril a 17 de setembro de 2017. Vista da recriação temporária do ateliê da artista. Fotografia: © Miguel Proença. Cortesia Casa das Histórias Paula Rego.*



*Fig. 72 Exposição "Paula Rego: Histórias & Segredos", Casa das Histórias Paula Rego, 7 de abril a 17 de setembro de 2017. Vista da recriação temporária do ateliê da artista. Fotografia: © Miguel Proença. Cortesia Casa das Histórias Paula Rego.*





*Fig. 73 Exposição "Paula Rego: Histórias & Segredos", Casa das Histórias Paula Rego, 7 de abril a 17 de setembro de 2017. Vista da recriação temporária do ateliê da artista. Fotografia: © Miguel Proença. Cortesia Casa das Histórias Paula Rego.*



*Fig. 74 Exposição "Paula Rego: Histórias & Segredos", Casa das Histórias Paula Rego, 7 de abril a 17 de setembro de 2017. Vista da recriação temporária do ateliê da artista. Fotografia: © Miguel Proença. Cortesia Casa das Histórias Paula Rego.*



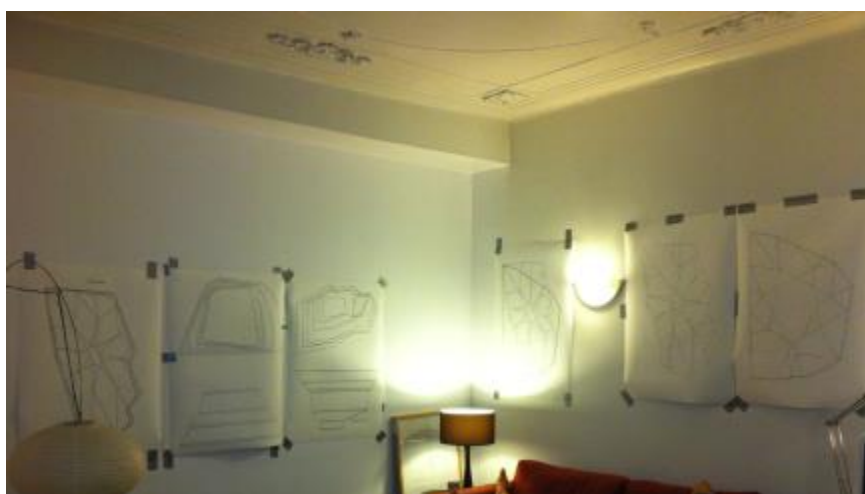
*Fig. 75 Double-Sided I/II, MEIAC, 1996-1997, vista da instalação na exposição Prémio de Artes Plásticas União Latina 1996, FCG, Lisboa, 1997. Fotografia: Ângela Ferreira. Cortesia MEIAC*



*Fig. 76 Double-Sided, CAM-FCG, 1996-2009, vista da instalação na exposição Sob o signo de Amadeo. Um século de arte, CAM, 2013. Fotografia: Paulo Costa. Cortesia Arquivo fotográfico CAM - FCG*



*Fig. 77 Vista da cozinha de Ângela Ferreira em Julho de 2012, com os desenhos da investigação para a obra Stone Free (2012). Fotografia: Ângela Ferreira. Cortesia da artista.*



*Fig. 78 Vista da sala de estar de Ângela Ferreira, com desenhos da investigação para a obra Stone Free (2012). Fotografia: Ângela Ferreira. Cortesia da artista.*



*Fig. 79 Pormenor de uma das paredes da cozinha de Ângela Ferreira em Julho de 2012, com diversos elementos relativos à investigação para a obra Stone Free (2012). Fotografia: Ângela Ferreira. Cortesia da artista.*



*Fig. 80 Stone Free: Research Composite 1, 2012, desenhos, fotocópias e fotografia, 91,5x64,7 cm. Fotografia: Francis Ware. Cortesia Marlborough Contemporary.*



*Fig. 81 Vista dos Estudos para “Brigadas SAAL”, 2014, em exposição no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. 1 de julho de 2015. Andor. Escultura. Camião. Bouça. Grafite e impressão sobre papel. Imagens cortesia Alexandre Alves Costa. Coleção António Cachola. Fotografia da autora.*



*Fig. 82 Vista da exposição Stone Free, de Ângela Ferreira na Marlborough Contemporary, Londres, 2012. Fotografia: Francis Ware. Cortesia Marlborough Contemporary.*



*Fig. 83 Vista da exposição Stone Free, de Ângela Ferreira na Marlborough Contemporary, Londres, 2012. Fotografia: Francis Ware. Cortesia Marlborough Contemporary.*



*Fig. 84 Vista de diversa documentação para a obra Indépendance Cha Cha, na mesa da cozinha de Ângela Ferreira, Abril 2014. Fotografia da autora.*





*Fig. 85 Vista da exposição Indépendance Cha Cha, no Lumiar Cité, Lisboa, 2014. Pormenor da apresentação da documentação em vitrinas. Fotografia: © 2014, DMF Fotografia. Cortesia Lumiar Cité.*



*Fig. 86 Vista da exposição "Tudo o que é sólido dissolve-se no ar: o social na coleção Berardo", Museu Coleção Berardo, 8 de junho – 12 de setembro de 2010. Vista da instalação da obra Teko MBarate – Struggle for Life, de Rigo 23. Fotografia: David Rato. Disponível em <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/tudo-o-que-e-solido-dissolve-se-no-ar-o-social-na-colecao-berardo>*



*Fig. 87 Pormenor de Teko MBarate - Struggle for Life (2005-2008), de Rigo 23, em exposição no Museu Coleção Berardo, 19 de junho de 2013. Fotografia da autora.*



*Fig. 88 Pormenor de Sapukay - Cry for Help (2005-2008), de Rigo 23, em exposição no Museu Coleção Berardo, 19 de junho de 2013. Fotografia da autora.*





*Fig. 89 Sapukay – Cry for Help e Teko MBarate (2005-2008), de Rigo 23, em exposição no Museu Coleção Berardo, 19 de junho de 2013. Pormenor das fotografias do processo de montagem das obras, colocadas sobre as paredes pintadas junto às esculturas. Fotografia da autora.*



*Fig. 90 Sapukay – Cry for Help e Teko MBarate (2005-2008), de Rigo 23, em exposição no Museu Coleção Berardo, 19 de junho de 2013. Pormenor das fotografias do processo de montagem das obras, colocadas sob as paredes pintadas junto às esculturas. Fotografia da autora.*